Luís Vitor Castro Júnior
Denise de Almeida Oliveira
Organizadores

A CAPOEIRA PELAS LENTES DA PESQUISA HISTÓRICA

Olhares e fatos

EDUFBA

A capoeira pelas lentes da pesquisa histórica: olhares e fatos

Luís Vitor Castro Júnior
Denise de Almeida Oliveira
(orgs.)

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

CASTRO JÚNIOR, L. V., and OLIVEIRA, D. A. (orgs.). *A capoeira pelas lentes da pesquisa histórica*: olhares e fatos [online]. Salvador: EDUFBA, 2024, p. 221. ISBN: 978-65-5630-902-6. https://doi.org/10.7476/9786556309026.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento 4.0.

A CAPOEIRA PELAS LENTES DA PESQUISA HISTÓRICA

Olhares e fatos

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR Paulo Cesar Miguez de Oliveira
VICE-REITOR Penildon Silva Filho

EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA Susane Santos Barros

CONSELHO EDITORIAL

Titulares
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Cleise Furtado Mendes
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
George Mascarenhas de Oliveira
Mônica de Oliveira Nunes de Torrenté
Monica Neves Aguiar da Silva

Suplentes
José Amarante Santos Sobrinho
Lorene Pinto
Lúcia Matos
Lynn Alves
Paola Berenstein Jacques
Rafael Moreira Siqueira

Luís Vitor Castro Júnior
Denise de Almeida Oliveira
Organizadores

A CAPOEIRA PELAS LENTES DA PESQUISA HISTÓRICA

Olhares e fatos

Salvador
Edufba
2024

2024, autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Cristovão Mascarenhas

COORDENAÇÃO GRÁFICA Edson Nascimento Sales

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO Gabriela Nascimento

ASSISTENTE EDITORIAL Bianca Rodrigues de Oliveira

CAPA E PROJETO GRÁFICO Gabriela Nascimento

FOTO DA CAPA Rosane Mara Lago de Sant'Anna

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO Cristovão Mascarenhas e Maíra de Souza Lima

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

A capoeira pelas lentes da pesquisa histórica : olhares e fatos / Luís Vitor Castro Júnior, Denise de Almeida Oliveira, organizadores. – Salvador : EDUFBA, 2024.
221 p.

Contém biografia.
ISBN: 978-65-5630-677-3

1. Capoeira. 2. Capoeira – Bahia – história. 3. Capoeira – Rio de Janeiro (RJ) - História. 4. Cultura popular - Brasil. I. Castro Júnior, Luís Vitor II. Oliveira, Denise de Almeida.

CDD 796.81

Elaborada por Selma Matos CRB-5: BA-001001

Editora filiada à:

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n – *Campus* de Ondina
Salvador, Bahia CEP 40170-115 Tel.: (71) 3283-6164
edufba.ufba.br • edufba@ufba.br

Sumário

DOS TAMBORES À PARABOLICAMARÁ (À GUISA DE UM PREFÁCIO) ... 7
Cesar Barbieri

APRESENTAÇÃO ... 11
Luís Vitor Castro Júnior

SEÇÃO I ORALIDADES, MEMÓRIAS E SOCIABILIDADES

1

"IRMÃOS UNIDOS" E "FILHOS DOS ORIXÁS": A FORMAÇÃO DOS PRIMEIROS GRUPOS DE CAPOEIRA EM FEIRA DE SANTANA PELO MESTRE LIBERINO ... 19
Denise de Almeida Oliveira
Luís Vitor Castro Júnior

2

AS SEMENTES GERMINADAS DA "PEDAGOGIA DE QUINTAL": OS MESTRES E A DISSEMINAÇÃO DA CAPOEIRA EM VITÓRIA DA CONQUISTA (BA) (1950-2000) ... 43
Jonatan dos Santos Silva
Felipe Eduardo Ferreira Marta

3

REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DE MESTRE BIMBA E DA CAPOEIRA REGIONAL NA VISÃO DOS SEUS ALUNOS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970 ... 75
Helio José Bastos Carneiro de Campos (Mestre Xaréu)

4

CAPOEIRA DE RUA E A MEMORIALIZAÇÃO DA ESCRAVIDÃO NO RIO DE JANEIRO ... 93
Matthias Röhrig Assunção

SEÇÃO II APONTAMENTOS E CENAS HISTÓRICAS NA CAPOEIRA

5

PISTAS HISTÓRICAS PARA A COMPREENSÃO DO OBJETO DE ESTUDO "FLOREIO" NA CAPOEIRA ... 137

Lívia de Paula Machado Pasqua
Eliana de Toledo

6

AS CONTRIBUIÇÕES DOS CULTURALISTAS NO ESTUDO DA CAPOEIRA NO BRASIL ... 163

Antônio Liberac Cardoso Simões Pires
Maristela Carvalho de Souza

SEÇÃO III MUSICALIDADE E HISTÓRIA

7

TESSITURAS SONORAS SOBRE MULHERES NA CAPOEIRA: UMA ANÁLISE SOBRE OS LPS DA DÉCADA DE 1960 ... 183

Jéssica da Silva Conceição
Luís Vitor Castro Júnior

SOBRE OS(AS) AUTORES(AS) ... 215

Dos tambores à parabolicamará
(à guisa de um prefácio)

"*Antes mundo era pequeno*
Porque terra era grande
Hoje mundo é muito grande
Porque terra é pequena
Do tamanho da antena parabólica camará
Volta do mundo, camará
Mundo dá volta, camará"
(Gilberto Gil, 1992).

Sinto-me alegre e lisonjeado por ter sido convidado por Vitor de João Pequeno (Prof. Dr. Luís Vitor de Castro Júnior) para prefaciar esta coletânea de textos, fruto de pesquisas de reconhecidos estudiosos da capoeira, principalmente por tê-lo conhecido quando ele, ainda muito jovem, era um dedicado acadêmico do curso de Educação Física da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e um aprendiz aplicado da, *sui generis*, Escola de Capoeira de Mestre João Pequeno, o reconhecido e respeitadíssimo Cobra Mansa, de Mestre Pastinha.

Os textos, organizados e apresentados em parceria com a dedicada e talentosa Denise de Almeida Oliveira – mestra em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e poetiza de mão cheia –, e que hoje tomamos contato sob o título de *A capoeira pelas lentes da pesquisa histórica: olhares e fatos*, refletem bem a trajetória dialética dos estudos sobre a capoeira, confirmando que no mundo há sentido e sentidos, como já nos revelou Merleau-Ponty; textos esses que nos relembram que nesta aldeia global, concebida por McLuhan em *A galáxia de Gutemberg*, é indiscutível a existência de um inexorável relativismo cultural que fundamenta o

processo, inegável e implacável, de interpretação da realidade, da constatação do binômio antes-depois, como nos aponta o poeta Gil nos versos da epígrafe deste prefácio.

Por certo, a presente seleção de textos que nos brindam com resultados de pesquisas históricas sobre a capoeira, com a relevância e qualidade aqui apresentadas, sem sombra de dúvida, é uma das melhores formas para seus organizadores e autores prestarem homenagem ao pesquisador, historiador, agitador cultural e querido amigo Frede Abreu que, por várias vezes, deixando verter toda a sua sagacidade, todo o seu bom humor, toda a sua genialidade, toda a sua baianidade e seu compromisso com os elementos constitutivos da cultura popular, vivamente se intitulava "aluno de João Pequeno, Caiçara, Waldemar, Bobó, Eziquiel e... Rogério Duarte". A natureza, significados e sentidos que podemos identificar nos textos dos estudiosos citados refletem, sem dúvida, o rigor e a diversidade do pensamento desse autêntico Capoeira, desse versátil e instigante interlocutor que, lamentavelmente, nos deixou precocemente.

Os fatos e olhares que podemos encontrar descritos nos relatos dos referidos pesquisadores aqui apresentados, os quais abordam diversas perspectivas do fenômeno cultural capoeira, tais como a formação de pequenos grupos de capoeiristas em Feira de Santana (BA); a concepção e disseminação de uma "Pedagogia de Quintal", em Vitória da Conquista (BA); a importância e a relevância das ações educativas de Mestre Bimba presentes ainda nos dias de hoje na óptica de seus alunos das décadas de 1960 e 1970; a relação percebida entre a chamada capoeira de rua e a questão da memoralização da escravidão no Rio de Janeiro, entre outros tantos aspectos também importantes, são trazidos à luz de forma a nos permitir refletir sobre a trajetória das diversas interpretações de tal fenômeno em muitos contextos, considerando-se as relações quase sempre conflituosas e polêmicas que, de maneira pendular, ainda oscilam entre os extremos colonização/decolonização; criminalização/descriminalização; consideração/perseguição; exaltação/repúdio, entre outros.

Esses aspectos nos ajudam a constatar com satisfação que a capoeira, cada vez mais, vem sendo concebida como um fenômeno polissêmico por excelência, como há anos, inspirado nos estudos de Valdeloir Rego e na concepção de Mestre Pastinha, fui eu um dos primeiros a compreen-

dê-la como tal. Nesse sentido, interpretei-a como um jeito brasileiro de aprender a ser-no-mundo, alicerçando minha percepção no pensamento de Heidegger, Merleau-Ponty e Paul Ricoeur, entre outros filósofos acadêmicos, e na sabedoria e ensinamentos transmitidos pelos velhos mestres da Bahia, entre eles: João Pequeno, Bobó, Canjiquinha, Caiçara, Ferreirinha de Santo Amaro, Bigodinho (também apelidado por Mestre Bimba como Gigante), Paulo dos Anjos, Waldemar da Pero Vaz, Curió e de meu Mestre João Grande, o respeitado e conhecido Gavião, de Mestre Pastinha.

Essa significativa contribuição que nos trazem Vitor e Denise permite-nos compreender que a capoeira, por sua polissemia, é também um fato histórico, fato esse que, como já observou Karel Kosic em seu conhecido estudo intitulado *Dialética do concreto*, apresenta-se como o verso e o reverso de uma mesma moeda que, por sua constituição, interagem entre si na construção do todo, uma vez que ao tempo em que define a sim mesmo, influencia, significativamente, a definição do todo; revela aspectos importantes da realidade percebida e decifra a si mesmo em seus diversos sentidos; inegavelmente, é um produto das relações sociais e produz formas inovadoras dessas mesmas relações; cria seus próprios princípios éticos e pressupostos filosóficos, ao mesmo tempo em que está sujeito aos princípios éticos e paradigmas da sociedade. Tais características, portanto, reclamam, exigem a realização da pesquisa histórica para que tal fenômeno, tal fato, possa ser compreendido de maneira adequada sem, por certo, esquecermos que o sentido da história é a interpretação, como já afirmou Merleau-Ponty em *As desventuras da dialética*. São essas premissas e pressupostos que fundamentam as concepções e resultados das pesquisas apresentadas aqui pelos respectivos autores desta importante e relevante seleção de textos que ora prefacio.

Ao fazer a leitura rigorosa e atenta dos estudos que compõem a presente obra, verifico que ainda ressoa a concepção de Mestre Pastinha de que "a Capoeira é tudo que a boca come" e, com satisfação, percebo que em seus diversos textos as três principais visões do fenômeno capoeira que identifiquei ao longo desses vários anos em que venho me dedicando ao seu estudo – uma visão tradicional-popular; uma visão moderno-esportiva e uma visão existencial-compreensiva – estão contempladas nos sentidos, significados e interpretações aqui apresentados.

Cumprimento a Editora da UFBA (Edufba), por nos permitir ter acesso a esses importantes estudos, bem como parabenizo esses competentes pesquisadores, por nos oferecerem dados de tamanha relevância e, também, os organizadores desta obra, não menos importantes, pela sensibilidade em selecionar este rico conjunto de estudos que, por certo, será muito lido, comentado e utilizado, tanto no meio acadêmico como no âmbito dos capoeiras. Viva Frede!

"A Capoeira é como o mar, as ondas vão e vem..."
(Mestre João Grande, 1989).

Cesar Barbieri
(no Carnaval de 2024)

Apresentação

O livro *A capoeira pelas lentes da pesquisa histórica: olhares e fatos* é uma iniciativa do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, que tem realizado pesquisas sobre capoeira nas múltiplas nuanças e contou com o apoio do Mestrado de História da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), por meio das ações de incentivo à publicação. Para tanto, o livro reúne textos de pesquisadores(as) capoeiristas que têm dado significativas contribuições ao âmbito da capoeira por meio de suas pesquisas. Além da contribuição dos autores que formam uma rede de pesquisadores em nível nacional e internacional, a efetivação deste livro só foi possível por meio do apoio financeiro da chamada pública do Edital n° 005/2024 de apoio à publicação científica, tecnológica ou de popularização das ciências da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb).

Gostaríamos de abrir a roda agradecendo e homenageando o amigo, aconselhador e, por que não dizer, orientador Frede Abreu (*in memoriam*). Sem dúvida alguma, foi um grande incentivador e apoiador do universo da capoeira, especialmente no que se refere ao seu legado em ter um dos principais acervos da capoeira no Brasil e no mundo, e à sua generosidade de sempre ajudar, de sempre se colocar à disposição de todos e todas pesquisadores(as) que lhe procuravam. Falar de Frede Abreu é reconhecer sua sapiência intelectual, que primava pelo cuidado e rigor com as fontes históricas. Embora o próprio Frede frequentemente comentasse que não era um acadêmico, as suas pesquisas sempre contribuíram para o fortalecimento da memória da capoeira e para o amadurecimento para as novas pesquisas, nas mais diversas áreas de conhecimentos, seja na biologia, antropologia, educação, sociologia, arte ou, em especial, na história. Aliás, ele conhecia os entremeios das tendências historiográficas; seus livros são as principais referências para quem deseja não só pesquisar a capoeira baiana, como para

quem pretende apreender mais sobre ela. Certa vez, na defesa de dissertação da Mestra Lilu, comentei que os últimos livros eram verdadeiras obras de arte, mostrando o poder-potência de as pessoas serem afetadas por aquele produto-arte; livros não apenas para quem sabe ler, mas para todos que gostam de ver uma rica produção estética e ao mesmo tempo saborear belíssimos textos. Tive a oportunidade de conhecê-lo e conviver. Tanto no Instituto Mauá, no Pelourinho, como no Projeto Mandinga, no Garcia, vivenciamos a experiência exitosa do grupo de estudo e pesquisa Mestre Noronha. Bom, dez anos após a sua morte, sempre lembro do amigo Frede que nos momentos mais conflituosos tinha uma palavra de esperança. Ainda escuto o seu jeito de falar e questionar, ainda folheio os seus livros e aprendo coisas novas, ainda vejo seu sorriso bakhtiniano (um sorriso burlador), ainda percebo o vento de um intelectual engajado em projetos sociais, ainda hoje é forte o seu legado para a capoeira. Enfim, um verdadeiro Babá que nós reverenciamos pela sua trajetória, e este livro foi pensado para lembrar que ele continua nos atravessando, fazendo o ato da memória como uma ancestralidade, ou seja, o passado como presente, porque ele ainda é, insiste em ser e funciona como uma potência de virtualidade que faz da memória as viscosidades tangíveis em nossos corpos.

A título de organização, o livro está dividido em três seções que dialogam. A primeira seção, denominada "Oralidades, memórias e sociabilidades", reúne os textos que enfatizam as pesquisas com as fontes históricas, no jogo entre oralidades e memórias substanciando as experiências que mestres e mestras tiveram no cenário histórico da capoeira, enquanto produtores(as) de conhecimentos e participantes da cena urbana nas cidades que vão se constituindo, a partir de uma geopolítica do poder, em que os(as) capoeiristas fizeram desses lugares espaço-momento de sociabilidade. Outro aspecto relevante a ser ressaltado é a inclusão do processo de interiorização da capoeira, para além das capitais de Salvador e Rio de Janeiro, revelando outros desdobramentos históricos da capoeira no estado da Bahia com os textos "'Irmãos Unidos' e 'Filhos dos Orixás': a formação dos primeiros grupos de capoeira em Feira de Santana pelo Mestre Liberino"; "As sementes germinadas da 'Pedagogia de quintal': os mestres e a disseminação da capoeira em Vitória da Conquista (BA) (1950-2000)"; "Representação simbólica de Mestre Bimba e da capoeira regional

na visão dos seus alunos nas décadas de 1960 e 1970"; e "Capoeira de rua e a memorialização da escravidão no Rio de Janeiro".

Já a segunda seção, "Apontamentos e cenas históricas na capoeira", agrega as pesquisas que apresentam panoramas diante de releituras de outros trabalhos historiográficos, bem como de memorialistas que deixaram relevantes indícios sobre a prática da capoeira, por meio dos textos: "Pistas históricas para a compreensão do objeto de estudo 'floreio' na capoeira" e "As contribuições dos culturalistas no estudo da capoeira no Brasil".

A terceira seção, por sua vez, "Musicalidade e história", reporta-se ao uso das fontes sonoras e às letras da capoeira enquanto dispositivo de pesquisa. As interfaces entre musicalidade e as letras que permite compreender o universo cultural e social das experiências históricas produzidas por mestres e mestras da capoeira.

O capítulo "'Irmãos Unidos' e 'Filhos dos Orixás': a formação dos primeiros grupos de capoeira em Feira de Santana pelo Mestre Liberino" versa sobre a importância histórica e social do Mestre Liberino, identificado na pesquisa como o primeiro mestre de capoeira de Feira de Santana, que criou o primeiro grupo de capoeira da cidade, denominado "Irmãos Unidos", e, em seguida, o grupo folclórico "Filhos dos Orixás", em 1966. O grupo folclórico apresentava, além da capoeira, samba de roda, samba duro e maculelê, práticas que foram agregadas estrategicamente para conseguir apoio financeiro dos órgãos públicos e privados que o contratavam. A pesquisa nos leva a pensar a colonização na contracorrente dos mares do Atlântico, de uma efetuação pós-colonial que pode ser pensada pelo avesso ao valorizar as memórias do Mestre Liberino, por meio das suas narrativas. Nesse sentido, a pesquisa navegou pelos mares da história oral enquanto metodologia capaz de evocar saberes subalternizados. Além da oralidade, utilizou-se da imagem fotográfica como dispositivo de pesquisa, tanto para ajudar as lembranças sobre o passado do mestre quanto como texto histórico relevante para contextualizar as práticas culturais. Enfim, Mestre Liberino, em 1969, passou a residir em Alagoinhas e reestruturou o grupo folclórico local; sua herança ficou em Feira de Santana, sob a responsabilidade do Mestre Muritiba, que levou adiante o trabalho com o Grupo Folclórico Angoleiros de Feira.

No segundo capítulo, "As sementes germinadas da 'Pedagogia de quintal': os mestres e a disseminação da capoeira em Vitória da Conquista (BA) (1950-2000)", os autores trataram do processo de disseminação da capoeira em Vitória da Conquista (BA) entre as décadas de 1950 e 2000. As experiências pedagógicas advindas dos espaços de aprendizado localizados no fundo dos quintais dos mestres problematizaram disputas relacionadas às questões étnico-raciais, culturais, intergeracionais e socioeconômicas. A pesquisa realizada por meio da história oral permitiu a emergência de memórias compartilhadas que se constituíram em fontes tornando possível a compreensão do papel primordial que a assim chamada "Pedagogia de quintal" cumpriu no processo de viabilização e continuidade da disseminação da capoeira pela região sudoeste da Bahia. Tornou possível também o acesso, bem como o registro das subjetividades entrelaçadas nas histórias de vida dos principais disseminadores dessa prática corporal na sede do município de Vitória da Conquista. Os mestres protagonistas desse processo, Donizete Gomes Lemos (o Mestre Donizete), Manuel Alves Fernandes (o Mestre Manuel Sarará), Alberto Pereira Viana (o Mestre Bell), Antônio Santos Ferreira Filho (o Mestre Acordeon) e Gomar Santos Novais (o Mestre Pantera), cravaram suas epstemologias no cotidiano e na cultura corporal do município de Vitória da Conquista, criando cada um à sua maneira uma "Pedagogia de quintal", um ponto de referência para resistirem às adversidades presentes no contexto de uma cidade que por sua origem colonial, escravagista e patriarcal buscava, de forma sistemática, negar o lugar e contribuição da cultura de matriz africana em sua própria constituição.

No terceiro capítulo, "Representação simbólica de Mestre Bimba e da capoeira regional na visão dos seus alunos nas décadas de 1960 e 1970", o autor revela a representação simbólica que se faz do Mestre Bimba e da Capoeira Regional, a partir da visão dos seus alunos nas décadas de 1960 e 1970. Foi utilizado o método da história oral com abordagem qualitativa através da entrevista de 15 sujeitos ex-alunos de Mestre Bimba que tiveram uma participação intensa no Centro de Cultura Física Regional durante a década de 1960 e 1970. Conclui-se baseado nas evidências encontradas que os ex-alunos de Mestre Bimba possuem um olhar repleto de simbologia sobre este e a capoeira regional que os remetem a novos *status* de vida.

No quarto capítulo, "Capoeira de rua e a memorialização da escravidão no Rio de Janeiro", o autor retrata a capoeira como um jogo de combate desenvolvido por africanos e crioulos escravizados nas ruas e praças de cidades portuárias brasileiras no final da época colonial. A partir de 1930, estilos modernizados conhecidos como regional e angola apareceram e mudaram a prática para o espaço fechado das "academias". O texto aprecia a reaparição e o crescimento de rodas na rua no âmbito da "Conexão Carioca" (2012-2016), na época da renovação urbana de áreas centrais do Rio para os megaeventos de 2014 e 2016. Algumas dessas rodas acontecem em locais altamente simbólicos para a história da escravidão, como o Cais do Valongo. O capítulo discute até que ponto jogar capoeira pode ser entendido como uma encenação da história da escravidão e como as rodas de rua e eventos associados podem contribuir para a memorialização da escravidão e da resistência dos escravizados. Também analisa em que medida controvérsias em torno da "apropriação" da capoeira, identidades e territórios urbanos contribuíram para o fim da conexão.

O capítulo intitulado "Pistas históricas para a compreensão do objeto de estudo 'floreio' na capoeira" tangencia as pesquisas sobre o corpo e como a aproximação do entendimento da capoeira como manifestação cultural artística suscitou o surgimento do objeto de estudo "floreio". Trata-se de um saber corporal específico dessa expressão, ou seja, pertencente a um arco mais amplo que o do Brasil, considerando as rotas e raízes desses conhecimentos no Atlântico Negro (Thompson, 2011), recuperados e reinventados (Rosa, 2015) nas Américas. Assim, esse capítulo tem por objetivo expor as pistas presentes nas pesquisas históricas que contribuíram para a compreensão da investigação do objeto de estudo "floreio" em práticas ancestrais da capoeira, por meio de um breve panorama.

No capítulo "As contribuições dos culturalistas no estudo da capoeira no Brasil", os autores analisam as obras de alguns intelectuais culturalistas, relacionando-as com os aspectos tradicionais da capoeira até o momento da sua formação como cultura popular brasileira, revelando a natureza dos processos ideológicos e culturais que fundamentaram a visão de nacionalismo brasileiro. Sabendo que a capoeira por muito tempo foi alvo de perseguições e repressões, especialmente no século XIX e na primeira metade do século XX, quando a sua prática estava associada a um movi-

mento protagonizado pelos negros que viviam em regime de escravidão e pós-abolição, no Brasil, sendo fortemente reprimida por meio da criminalização da prática da capoeira. E, para que hoje pudesse ser consolidada como um símbolo da cultura nacional, foi necessário passar por muitos desafios. Essa noção de cultura brasileira surgiu no ambiente das discussões ideológicas protagonizadas pela elite com o objetivo de dissolver as contradições reais do meio social, criando assim um estereotipo de nação abrangente.

No último capítulo, "Tessituras sonoras sobre mulheres na capoeira: uma análise sobre os LPs da década de 1960", os autores fazem um esforço para compreender as representações/enunciações de gênero presentes nas músicas da capoeira, gravadas nos LPs específicos da capoeira na década de 1960 na Bahia. Por meio da abordagem da História Cultural e História de Gênero, aliada à multidisciplinaridade das áreas de musicologia e história, foram analisados os seguintes LPs: *Mestre Cobrinha Verde e Mestre Traíra: Capoeira*; *Documentos Folclóricos Brasileiros*; *Berimbaus da Bahia: Mestre Camafeu de Oxóssi*; *Curso de Capoeira Regional: Mestre Bimba*; *Academia de Capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara: Mestre Caiçara e Capoeira Angola Mestre Pastinha e sua Academia*, cujas sonoridades e letras das canções de capoeira são reconhecidas na memória da capoeira até hoje. Os álbuns apresentam várias canções que evidenciam a presença feminina nas rodas de capoeira. Algumas dessas mulheres são figuras do imaginário da cultura popular, sendo consideradas santidades, como Santa Maria e Nossa Senhora, enquanto outras podem ser mulheres comuns de classes menos privilegiadas, subalternizadas, mas que deixaram marcas no tecido cultural e social da época e que são evocadas no tempo presente por meio das rodas de capoeira.

Desejo ao(a) leitor(a) uma boa leitura!

Luís Vitor Castro Júnior

SEÇÃO I

ORALIDADES, MEMÓRIAS E SOCIABILIDADES

1
“Irmãos Unidos” e “Filhos dos Orixás”
a formação dos primeiros grupos de capoeira em Feira de Santana pelo Mestre Liberino

Denise de Almeida Oliveira
Luís Vitor Castro Júnior

Um passeio sobre a moderna Feira de Santana

O processo de urbanização de Feira de Santana e os ideais de modernidade que se consolidaram enquanto projeto político modelador da cidade, como uma das características da identidade sertaneja, vieram de jegue, em uma temporalidade muito própria. Mesmo com o suposto “atraso”, os resultados desse projeto não puderam ser menos impactantes, pois o que se projeta enquanto “moderno” visa ao apagamento do que pode ser considerado como “antigo”, como a Feira de Gado, que acontecia nas ruas em Feira de Santana em meio à feira livre até meados de 1938, quando foram construídos os Currais Modelo destinados à comercialização de gado, durante a gestão do prefeito Heráclito Dias de Carvalho (1938-1943). A cidade na perspectiva das elites, segundo Oliveira (2008, p. 42), é “[...] representada pelo interventor do executivo municipal, fazia-se moderna e, assim, não poderia conviver com cenas consideradas tipicamente sertanejas”.

Os Currais Modelo ocupavam todo o quarteirão onde hoje existem a Biblioteca Municipal Arnold Silva, o Fórum Filinto Bastos, o Ginásio Municipal Joselito Amorim e o Museu de Arte Contemporânea (Feira de Santana, c2023). Segundo Oliveira (2008, p. 45), a segurança, a ordem e a civilização, enquanto argumentos para o empreendimento, e para além de aprisionar os rebanhos, afastaram “[...] para longe do centro aquele que conduzia a boiada, o vaqueiro, o qual se havia tornado um símbolo da cidade que fora construída em torno da Feira do gado e da Feira livre”.

Figura 1 – Currais Modelo
Fonte: Feira de Santana (c2023b).

Esse projeto de cidade em busca do progresso se pretendia urbana, embora a maior parte de sua população habitasse na zona rural[1]. Andavam de automóvel enquanto viam os populares de carroça ou a pé. Falavam como os arautos da modernidade, enquanto outros nem bem entendiam que significado tal palavreado tinha. Pretendia-se branca, regrada, higienizada, mas a cidade majoritariamente tinha outra cor[2], sua dinâmica fluía de maneira orgânica que escapava aos cabrestos; e essa última característica não possui reverso, é mais uma desculpa forjada para respaldar esse projeto

1 No recenseamento feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 1940, mais de 68% da população residia na zona rural (Ferreira, 1957, p. 230 *apud* Simões, 2007).

2 O censo de 1890 informa que a população branca de Feira de Santana correspondia a 19% dos habitantes, porcentagem somente maior que o número de caboclos, correspondente a 5% da população. Mestiços e pretos respondiam juntos por 71% dos habitantes do município (Silva, 2017).

de limpeza das ruas, que não diz respeito apenas às coisas, mas às práticas e pessoas envolvidas.

Feira de Santana, entre 1930 e 1960, encontra "[...] alguns símbolos do ideal de progresso já consolidados: luz elétrica, ruas calçadas, bomba de abastecimento de água, fluxo de automóveis, praças embelezadas, limpeza pública", além de instituições que serviam tanto para divulgar novos hábitos quanto para representar o perfil dos sujeitos citadinos, como a criação da "Escola Normal de Feira de Santana; o aparecimento dos teatros, a abertura dos cinemas, a inauguração de cafés e confeitarias" (Lima, 2014, p. 46).

Figura 2 – Escola Normal na antiga Rua Direita
Fonte: acervo de Antônio de Lajedinho (Feira de Santana, c2023a).

Na Figura 2, temos a antiga Escola Normal, voltada para a formação para o magistério das mulheres de elite. A arquitetura da cidade revela os desejos das classes dominantes, pois o espaço é construído, ordenado e transformado tendo em vista suas necessidades. A destruição dos becos e a abertura de avenidas, por exemplo, suscitam:

> [...] sensações, percepções, e a elaboração de representações para aqueles que vivenciavam o processo de mudança na cidade. Sem dúvida, estas vivências eram testadas frente ao consumo de padrões de referência já estabelecidos: as largas avenidas, os viadutos ou o saneamento urbano, com a 'varrida dos pobres' do centro da cidade, eram práticas sociais ligadas ao conceito da cidade moderna e da civilização. Exigências morais, higiênicas e estéticas imperiosas se impunham diante da necessidade de 'ser' e 'parecer' moderno (Pesavento, 1995, p. 282).

Esse processo de limpeza do perímetro urbano, gestado durante todo o século XX, buscava intervir não apenas nas construções, mas também "[...] nos hábitos e costumes da população, com destaque para os grupos considerados 'perigosos' e reconhecidos como inimigos da ordem e dos bons costumes". Dessa maneira, "camadas populares – aí abarcam capoeiras, prostitutas, jogadores, bruxos – sofreram medidas políticas, pautadas na normatização e na busca de uma harmonização e coesão do tecido social" (Lima, 2014, p. 33).

São esses corpos errantes na cidade que Paola Berenstein Jacques (2012, p. 15-16) vai considerar como o poder de radicalidade:

> [...] desse Outro urbano se torna explícita sobretudo nos que vivem nas ruas – moradores de rua, ambulantes, camelôs, catadores, prostitutas, entre outros – e inventam várias táticas e astúcias urbanas em seu cotidiano. Aqueles que a maioria prefere manter na invisibilidade, na opacidade e, que, não por acaso, são os primeiros alvos da assepsia promovida pela maior parte dos atuais projetos urbanos espetaculares, pacificadores, ditos revitalizadores. E são precisamente esses outros urbanos radicais alguns dos principais personagens das narrativas errantes, pois seria precisamente essa possibilidade de experiência da alteridade urbana nos espaços banais que os errantes urbanos buscariam em suas errâncias pelas cidades.

Mas a cidade é um fenômeno cultural e comporta "[...] atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos" (Pesavento, 1995, p. 14), que escor-

regam das tentativas de controle. É essa cidade sensível, dos habitantes que produzem outros tipos de tecituras e territorialidades, a contragosto das normas, ou no jogo, através de conflitos, negociações e estratégias, que nos interessa. Nessa encruzilhada, descobrimos mais uma faceta da história da capoeira feirense, por intermédio do Mestre Liberino. A experiência urbana da alteridade resultante de transmissão e compartilhamento, como lugar desestabilizador das forças hegemônicas da cidade, onde ocorre nas brechas dos lugares; "as narrativas errantes nos leva a pequenas resistências e insurgências da experiência urbana, muitas vezes invisíveis, escondidas, e, em particular, à experiência da alteridade na cidade" (Jacques, 2012, p. 12).

"lá vai o nego"[3] – Mestre Liberino

Figura 3 – Rua Marechal Deodoro, meados da década de 1960
Fonte: Feira de Santana (c2023a).

3 Trecho de canto corrido de capoeira, domínio público.

Dos poucos chiados da Rua Marechal Deodoro, em Feira de Santana, em 1963, eis que um anunciante passa aos berros convidando a população para inauguração do Ginásio de Esportes Péricles Valadares, do tão afamado Feira Tênis Clube: "*atenção, vem um time de basquete do Rio de Janeiro, pra enfrentar o time de basquete de Feira de Santana e como atração principal vem o capoeirista Mestre Bimba se apresentar*"[4].

Liberino Brandão Azevedo, nascido em 1943, na Fazenda Poço, distrito de Feira de Santana, que trabalhava como garçom no comércio naquela altura, ouvira esse anúncio como presságio. A palavra "capoeira" não lhe era estranha, mas só havia ouvido falar:

> *[...] eu ouvia falar de capoeira, ouvia falar, mas nunca tinha visto capoeira, lá no meu interior o pessoal tinha medo até da palavra 'capoeira' [...] aí eu fui ver a exibição de capoeira, me sacrifiquei, por quê comprei um ingresso, eu tive dificuldade, mas eu consegui o dinheiro e paguei o ingresso, dia 28 de novembro de 1963 e quando eu vi aquele negócio, uma exibição de capoeira do Mestre Bimba, não foi apresentação não, foi exibição, porque exibição é coisa e apresentação é outra, exibindo uns contra, uns prol, de como o capoeirista deveria se defender, qual é as precaução que o capoeirista deveria ter. Aí me apaixonei, eu fiquei louco, foi assim um negócio sério, e aí não dormia, acordava sonhando, eu fiquei com trauma, sonhava ouvindo aquele negócio de berimbau, vendo aqueles movimentos na minha mente.*

Liberino trabalhava em um bar, em meio ao comércio, com descarga de grãos e trânsito de estivadores, que paravam para comer e beber. Então, ele se pôs incessantemente a perguntar para todos que chegavam se acaso conheciam alguém que praticava capoeira. Conversa de canto, quase cochichada, com doses de cachaça aumentada quando algum sinalizava que poderia lhe ajudar nessa busca desesperada. Alguns lhe entregaram até endereços fantasma, o que aumentava o seu sofrimento. Um cliente que acompanhava sua peleja prometeu que o ajudaria e lhe daria um livro que serviria de

4 Mestre Liberino, em entrevista realizada em sua residência, no bairro Bonfim, em Salvador, setembro de 2022.

manual para aprender a jogar a capoeira. A promessa foi cumprida. A busca agora era de encontrar parceiros para desenvolver os movimentos:

> *[...] aí eu tinha cinco irmãos, como não podia converter os filho dos outros, meus irmãos morava lá no interior, e aí eu fui no interior e converti e trouxe pra cá, para treinar os movimentos toda hora, que chama de sequência, aí acabei trazendo todo mundo, chegamos a colocar o nome no grupo, com maior ousadia, Grupo de Capoeira Irmãos Unidos.*

De maneira solitária, sem a presença de um mestre, a partir de um manual de golpes, o Mestre Liberino iniciou suas aprendizagens; mas para colocá-la em prática era necessário ter parceiros, para incorporar os movimentos de ataque e defesa e assim se desenvolver o jogo. Convenceu seus irmãos a participarem dos treinos, que aconteciam em terreno baldio, e dessa maneira aprendeu ensinando, ou aprendeu conjuntamente, dando o nome desse núcleo embrionário de Irmãos Unidos, provável primeiro grupo de capoeira de Feira de Santana. Essa narrativa do mestre é a mais remota que acessamos sobre a formação de grupo e desenvolvimento de treino de capoeira em Feira de Santana.

Um livro que ficou famoso na época e que tinha como objetivo o ensinamento dos movimentos da capoeira (golpes), por meio de imagens e descrição dos movimentos, foi justamente o livro *Capoeira sem mestre*, que era fruto do livro *Capoeiragem: a luta da defesa pessoal brasileira*, do professor de Educação Física e militar Lamartine Pereira da Costa, cuja primeira edição foi publicada em 1961 com capa vermelha (Figura 4).

Figura 4 – Capas dos livros *Capoeiragem: a luta da defesa pessoal Brasileira* (1961) e *Capoeira sem mestre* (1962)
Fonte: arquivo pessoal do pesquisador e capoeirista Joel Menezes; segunda capa disponível em Aranha (2015).

Matthias Röhrig Assunção (2022), em seu *blog*, explica de forma detalhada sobre o impacto do livro no âmbito da capoeira:

> A primeira edição, intitulada *Capoeiragem. A arte de defesa pessoal brasileira*, foi publicada em 1961 e de forma ainda bastante artesanal. Em 1962, a editora Tecnoprint bancou uma nova edição e decidiu mudar o título para *Capoeira sem mestre*, seguindo uma linha editorial comum na época, que popularizava manuais técnicos em publicações de bolso. O novo título e o conteúdo do livro não deixaram de levantar polêmicas. Muitos mestres de capoeira baianos, que defendiam o método tradicional de ensino, criticavam uma capoeira aprendida sem a presença física de um mestre que ensinasse pessoalmente os fundamentos da arte. No entanto, o livro vendeu milhares de exemplares e foi re-editado em 1964, 1968 e 1970. Dessa maneira teve um papel muito importante na disseminação da capoeira pelo Brasil inteiro durante as décadas de 1960 e 1970.

Após o lançamento da primeira versão do livro, a Tecnoprint Gráfica S.A, por meio da Edição de Ouro, publicou uma coletânea de livros, com as mais diversas práticas corporais de lutas, intitulados: *Judô sem mestre*; *Karatê sem mestre*; *Capoeira sem mestre*, entre outros. O livro revelava os conteúdos que o praticante deveria saber sobre a capoeira, tais como: breve histórico sobre a capoeira; principais características da capoeiragem; a ginga; os movimentos defensivos – a negativa, queda de quatro, aú, resistência e compasso –; os movimentos ofensivos, que tinham dois grupos – os golpes desequilibrantes e os golpes traumatizantes. Além disso, a combinação de golpes, séries de aprendizagem, emprego dos golpes, entre outros. Portanto, o uso desse manual que tinha ilustrações dos golpes servia enquanto dispositivo para todos aqueles que não tinham a oportunidade de treinar a capoeira com um mestre, principalmente nas cidades mais afastadas das capitais, embora Feira de Santana, na década de 1960, já tivesse todo um fluxo comercial, econômico e cultural com as diversas regiões do estado da Bahia e do Brasil.

Figura 5 – Treino no quintal do Mestre Liberino, década de 1960
Fonte: acervo pessoal do Mestre Liberino.

A Figura 5 denota a projeção do corpo-capoeira de calça mais escura sobre a costa do outro. Mestre Itapoan, discípulo do Mestre Bimba, em seu livro, *A saga do Mestre Bimba*, vai denominar movimentos de projeção, chamados de arqueado, crucifixo, balão de lado, balão cinturado, dentinho, acoite de braço e gravata alta, e a combinação e/ou sequência desses momentos compõe a famosa cintura desprezada (Almeida, 1994). A Figura 5 debela movimento muito parecido com o balão de lado, cuja função do aprendizado, para o Mestre Bimba, "[...] servia para o aluno aprender a cair bem, sempre de pé, e a perder o medo de situações complicadas" (Almeida, 1994, p. 91).

O Mestre Liberino nos conta que os treinos aconteciam às escondidas, pois a repressão ao capoeirista era muito grande. Até mesmo o jeito de andar de uma pessoa poderia ser associado à capoeira, e, nesse contexto,

"*um curioso viu eu jogando capoeira, e aí num terreno baldio* [...], *ele lá viu e aí ficou com aquela maldade e ele era polícia e eu não sabia*". O dito polícia, na linguagem mais comum, "caguetou" o ocorrido às autoridades, que intimaram o Mestre Liberino a prestar depoimento ao Capitão Evilásio:

> *[...] eu fiquei arrasado, mas fui, correr é pior né, aí foi quando chegou lá ele disse: 'Liberino, você como é que tá a sua capoeira aí?' aí eu disse 'boa', 'o que que você faz de capoeira?' eu disse 'eu faço tudo' 'aprendeu com quem?' eu disse 'aprendi no livro sem mestre', 'sabe fazer armada?', 'sei', 'sabe fazer cortar capim?', 'sei', 'você sabe fazer banda traçada?' 'sei', 'sabe isso' 'sei' 'sabe isso e isso' 'sei', tudo que falava eu dizia que sei.*

O capitão tinha certo conhecimento sobre a capoeira, porque, ao perguntar ao mestre os nomes específicos dos movimentos da capoeira, demonstra uma certa "intimidade" com o meio dos capoeiras. Ele se reportou a uma normativa voltada para a polícia aprender defesa pessoal[5] e que tinha interesse também na prática da capoeira, enquanto ataque e defesa, para o desenvolvimento da Guarda Municipal. Depois de passar pela sabatina, foi marcada uma aula de apresentação, onde Mestre Liberino teve suas habilidades testadas pelos soldados que dominavam outras artes marciais, e naquela ocasião "*dei tudo que eu podia, acabou o treino antes do horário e aquelas pessoas que ele apostou afastaram*". Os soldados, que eram chamados de "homens de ouro" da Polícia Militar, não deram conta do recado naquele dia, gracejou o mestre: "*o ouro não tava brilhando*", e isso aumentou a estima de Liberino, que acabou sendo contratado para dar aulas de capoeira para os soldados. Em seguida, com a formação do grupo,

5 "Mestre Bimba, atendido pelo repórter, disse que desejava dar ao público esclarecimentos acerca de sua luta, que vem constituindo desde vários anos, verdadeira ponta de lança para quantos pugilistas que aqui têm aparecido. A preocupação máxima desses profissionais é desafiar os praticantes e alunos da Regional que são, em esmagadora maioria, pessoas da nossa sociedade, inclusive médicos, engenheiros, advogados e estudantes. Todos esses rapazes, disse-nos Mestre Bimba, têm responsabilidades e não vão, de um momento para outro, ser atirados contra profissionais de 'ring'. Até porque a minha luta foi criada como um meio, com golpes extremos, para a defesa pessoal e manutenção da integridade dos que a conhecem". "A Luta Regional não é meio de cavação", jornal *A Tarde*, 7 de fevereiro de 1946.

passaram a apresentar a capoeira em diversos eventos, como a inauguração do 35º Batalhão de Infantaria, a mudança do campo de futebol para o Estádio Joia da Princesa, aniversários da cidade, entre outros eventos sociais em Feira de Santana e outras cidades.

Figura 6 – Apresentação de capoeira em Cruz das Almas, 1967
Fonte: arquivo pessoal do Mestre Liberino[6].

O Capitão Evilásio convenceu o Mestre Liberino a criar um grupo folclórico para que pudesse ganhar dinheiro com apresentações para além da capoeira, porque só o salário da contratação para os treinos não era grande coisa. Foi então que o mestre se aproximou mais de manifestações populares negras, por meio do contato com um soldado chamado Daniel, que havia sido aluno do Mestre Bimba e fazia parte do Grupo Folclórico Viva

6 Na fotografia do arquivo pessoal do Mestre Liberino, um evento em Cruz das Almas, em 1967, no qual a polícia foi convidada a fazer apresentação com a capoeira em praça pública. Na imagem, o Mestre Liberino faz demonstração de movimentos da capoeira, ao redor temos a presença da sociedade civil que observa e, ao centro da imagem, um soldado da polícia que também apreciava a apresentação.

a Bahia[7]. Mestre Liberino pôde aperfeiçoar seus movimentos de capoeira e aprender outras práticas culturais, acompanhando ensaios de grupos em Salvador e no Recôncavo. Dessa maneira, o mestre sofre fortes influências de grupo folclórico especializado em fazer apresentações para grande público, para além da prática da capoeira enquanto defesa pessoal. Esse modelo das apresentações toma folego na década de 1960, e essa faceta vai ser mais uma alternativa financeira de ganhar um "trocado".

Sendo assim, criou o Grupo Folclórico Filhos dos Orixás, inserindo apresentações como o maculelê e o samba de roda. Nas apresentações a que era convidado, contratava uma mãe de santo para apresentar o candomblé com suas filhas de santo. A apresentação de "candomblé" do grupo, na descrição do Mestre Liberino, não tinha relação com representação das danças dos Orixás, mas com o samba de caboclo, que era cantado pela mãe e pelas filhas de santo.

Na Figura 7, vemos uma apresentação de capoeira do Grupo Folclórico Filho dos Orixás em 1966. A fotografia, um pouco descentralizada, cortou uma parte da bateria[8], mas percebemos a presença do berimbau no canto direito a partir da identificação do caxixi[9] na mão do tocador, o pandeiro ao centro e as palmas. No centro, há dois jogadores, de costas está o Mestre Liberino, que aplica um movimento em seu parceiro de jogo. Na imagem, denotamos a presença da mãe de santo Maria de Socorro, conhecida como Mãe Socorro, que morava no bairro Rua Nova e liderava o Grupo de Samba Escravos do Oriente. Mãe Socorro era contratada pelo Mestre Liberino para fazer apresentações de candomblé, levando consigo suas filhas de santo e as vestimentas necessárias para a exibição. Os capoeiristas já aparecem uniformizados, enunciando uma certa organização da roupa que deveria ser usada nas apresentações.

---

7 O Grupo Folclórico Viva a Bahia foi criado em 1962 por Emília Biancardi Ferreira, professora de música e canto orfeônico do Instituto de Educação Isaías Alves (ICEIA). Esse foi o primeiro grupo parafolclórico da Bahia. Este apresentava espetáculos teatrais que envolviam música e dança relacionadas com o candomblé, capoeira, maculelê e samba de roda. No final da década de 1960, apresentou-se em toda a América do Sul, Europa, Estados Unidos, Oriente Médio e África e foi o momento em que muitos mestres de capoeira começaram suas carreiras no exterior (Informações retiradas do *site* Portal Capoeira, através de um texto escrito por Luciano Milani, em 24 de outubro de 2006).

8 Conjunto de instrumentos que compõe uma roda de capoeira, também é chamado de charanga.

9 Uma espécie de chocalho que é tocado junto ao berimbau.

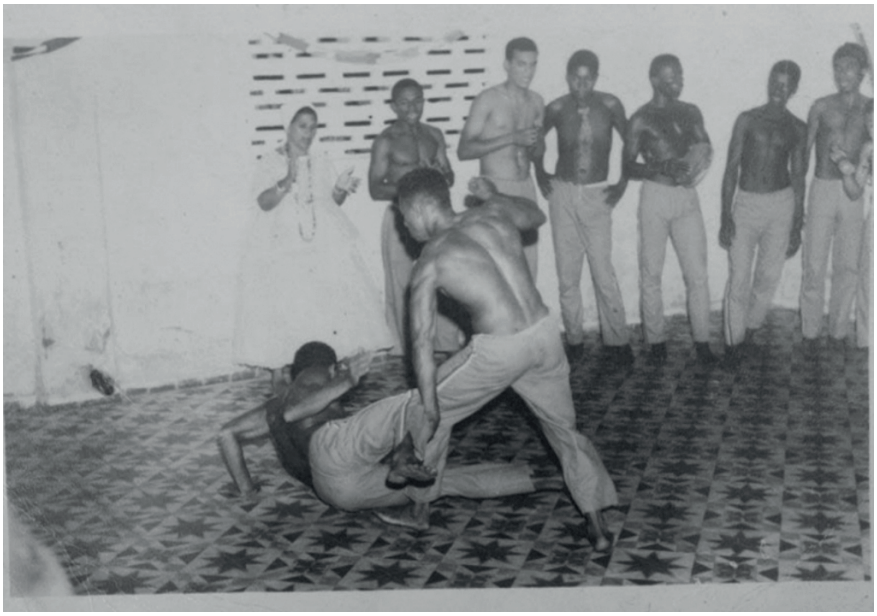

Figura 7 – Apresentação do Grupo Folclórico Filhos dos Orixás, 1966
Fonte: arquivo pessoal do Mestre Liberino.

Os grupos folclóricos eram comuns nesse período, quando havia um apelo grande ao turismo. Castro Júnior (2019), ao desenvolver estudo sobre o impacto do turismo nos grupos de capoeira em Salvador, traz o Mestre Canjiquinha como importante articulador dessas espetacularizações, por meio da junção de diversas expressões negras e da organização de *shows* com a cobrança de entradas para os espectadores. O pioneiro nessa prática foi o Grupo Folclórico Viva Bahia, no qual Mestre Liberino foi buscar aprendizagens ainda na década de 1960. Segundo Castro Júnior (2019), os *shows* folclóricos eram uma das atividades que mais proporcionavam a presença de turistas na comunidade:

> [...] sem dúvida alguma, era a apresentação dos shows folclóricos, tanto que, na época, já havia os contratos firmados entre as empresas de turismo com o Mestre Bimba e seus alunos. Nessas apresentações, não podemos destacar, apenas, a composição estética do espetáculo. Embora a motivação fosse a capoeira, ocorria a exibição de maculelê, do samba-de-roda,

> muito bem trabalhado por Mãe Alice (ver o filme *Dança de Guerra*) e as pastoras de Mestre Bimba que ficavam responsáveis pela dança do candomblé (Castro Júnior, 2010, p. 75-76).

Segundo Nascimento (2020), a primeira atitude tomada para estabelecer com mais ênfase o turismo em Feira de Santana foi a criação da Diretoria de Turismo, fundada por Newton Falcão em seu mandato como prefeito em 1971. A Diretoria ficou responsável pela gerência de festividades religiosas e pela Micareta, dando importância muito maior a esse último evento, não apenas pelo caráter "tradicional", mas também econômico, pois havia grande potencial de movimentação de turistas na cidade durante a festividade.

Além de assumir a programação e a divulgação das festas religiosas, no intuito de alavancar o turismo, a Secretaria também ficava responsável pelas "[...] festas natalinas e organização dos programas festivos ocorridos na Praça João Pedreira, como espetáculos de Candomblé, Capoeira, Bumba-meu-boi, Burrinha, Escolas de Samba, entre outros elementos que pudessem compor atividades de lazer para a cidade" (Nascimento, 2020, p. 90). Segundo Nascimento (2020), havia uma preocupação em relação à atração e permanência dos turistas na cidade, o que ocasionou a criação da primeira Secretaria de Turismo, Recreação e Cultura (Setur), durante o governo de José Falcão (1972-1976).

O circuito de festas populares apoiadas pela Setur passou a contratar grupos culturais denominados "folclóricos" para animar as festividades. Em uma reportagem em 1979, no jornal *Feira Hoje*, é discorrido "bumba-meu-boi, segura-a-velha, burrinha, o Jaguar e as Bandeirantes – são os elementos mais folclóricos, além das baianas, que nem sempre são filhas ou mães de santo, mais as autênticas com suas talhas de 'Nanã' simbolizando Sant'ana, a que carrega águas"[10]. Até a participação religiosa das comunidades de terreiro era lida como folclórica pelos redatores e provavelmente por parcela da população, que apreciava a liturgia religiosa como algo puramente lúdico. Entretanto, setores conservadores da Igreja Católica não mantinham a mesma apreciação e eram amplamente contra a participação do povo de santo nas festividades. O mesmo jornal ressalta esse enfrentamento: "Mãe Socorro que participou ativamente do evento liderando suas

10 Jornal *Feira Hoje*, 26 de janeiro de 1979.

dezenas de baianas, lembrou que a igreja não pode proibir outras manifestações religiosas fechadas e que considera 'uma vitória do povo, as baianas terem garantido o direito a sair nas ruas'"[11].

Figura 8 – Roda de capoeira no Clube dos Soldados, 1968
Fonte: arquivo pessoal do Mestre Liberino.

Na Figura 8, vemos a roda de capoeira, a bateria com a presença de dois berimbaus, um pandeiro e um atabaque. O Mestre Liberino nos situa em relação aos participantes da roda: Mãe Socorro está atrás do tocador de atabaque; do lado direito, um capoeirista apelidado de "Índio"; no pandeiro, Antônio de Santana, morador do bairro Tomba; mais à direita, um peixeiro do bairro Cidade Nova; e a criança na ponta direita é irmão do Mestre e já falecido[12]. Do lado esquerdo, ele reconhece o rapaz que o chama de tio até os dias atuais e na ponta esquerda Luís, que era funcionário da

11 Jornal *Feira Hoje*, janeiro de 1979.

12 Segundo o Mestre Liberino, não era comum crianças treinarem capoeira nesse período. Em 1968, o grupo só tinha duas crianças, que estavam sob a responsabilidade do Mestre Liberino: um era seu irmão, e o outro um vizinho que o chamava de tio.

Polícia Militar. No centro, jogando capoeira, o mestre do lado direito e seu irmão do lado esquerdo. Na ordem das apresentações do Grupo Folclórico Filhos dos Orixás, primeiro acontecia o samba, depois a capoeira, seguida do candomblé, que encerrava mais uma vez com o samba de roda. A indumentária da época, como pode ser vista, eram calças de algodão cru, tipo pescador (descoberta na região das canelas), reaproveitadas de sacos de açúcar, e uma espécie de lenço amarrado na cintura (que não tem relação alguma com graduação) e sem camisa.

O Mestre Liberino nos conta que a ideia de criação do grupo folclórico tinha o intuito de agradar ao público por apresentar diversas expressões artísticas em um único momento:

> *[...] a gente se apresentava maculelê, samba de roda, samba duro, capoeira e candomblé, de tudo um pouquinho, pra preencher o tempo sabe, porque o show era duas horas, então a gente ía cobrava ingresso pra essas duas horas, se fizer só capoeira duas horas o povo cansa, se ficasse duas horas só sambando cansa, aí eu ficava duas horas de tudo um pouquinho*[13].

As apresentações podiam ser feitas tanto a partir da coleta de patrocínios e de venda de ingressos em espaços fechados como por meio da contratação pelos órgãos da prefeitura, como já foi mencionado. O Mestre Liberino foi um grande produtor de eventos e conseguiu levar o grupo folclórico a inúmeras cidades baianas, além de pagar pelo trabalho de toda a equipe, que somava em torno de 20 pessoas, "*e cobrava ingresso justo, que quanto mais você cobra caro, mais o público tem curiosidade de ver, e também os artistas ganhava* [...], *dividia x pra todo mundo, deu tanto, deu tanto*".

Nas proximidades de 1968, o Feira Tênis Clube passou a ter festas temáticas, como a famosa "Noite no Havaí" e a "Noite na Bahia". Nessa última festividade, o Grupo Folclórico Filhos dos Orixás foi convidado a apresentar capoeira e samba de roda. Mas surgiu uma questão, porque o samba apresentado pelo grupo era samba de caboclo, e o contratante exigia o samba de viola. Para não perder a oportunidade, o Mestre Liberino foi atrás de um violeiro que tocava no Recôncavo. Bartolomeu Dias, mais conhecido

13 Mestre Liberino, em entrevista *on-line*, abril de 2023.

como Betinho da viola, fazia uma dupla com Acibides e foi convencido pelo Mestre Liberino a passar uns dias em Feira de Santana antes do evento para ensaiarem a apresentação. Nesse mesmo ano, Acibides foi assassinado, e o Mestre Liberino convidou Betinho para morar em Feira de Santana e se apresentar junto ao grupo folclórico com mais frequência.

Figura 9 – Apresentação musical no Feira Tênis Clube em 1968
Fonte: arquivo pessoal do Mestre Liberino.

Na Figura 9, temos o registro desse referido evento, em que o Mestre Liberino trouxe Betinho para participar da apresentação de samba de roda no Feira Tênis Clube. Nessa ocasião, Betinho está tocando pandeiro, enquanto o Mestre Liberino toca berimbau, outro rapaz toca a viola e é acompanhado na cantoria por dois outros, que provavelmente respondiam em coro.

Nesse mesmo ano, o Mestre Liberino adentrou a polícia militar[14] e durante o período de treinamento acabou sendo direcionado para Alagoinhas; com a

14 O Mestre Liberino nos conta que o Capitão Evilásio recebeu uma bolsa de estudos para fazer faculdade na Argentina e foi embora. Nesse período, ficou desassistido financeiramente e decidiu entrar para a polícia como uma possibilidade de sobrevivência, porque

efetivação como soldado, acabou firmando morada na cidade em 1969, lá "a secretaria de cultura se apaixonou pelo trabalho e me concedeu um galpão enorme". O galpão era anexo a um colégio, e as aulas eram direcionadas aos alunos. Sempre que organizava alguma apresentação do grupo folclórico, vinha a Feira de Santana para compor seu elenco. Com o passar dos anos, foi formando elenco em Alagoinhas e até a mãe de santo contratada passou a ser da própria localidade.

Figura 10 – Fotografia dos soldados no quartel, em 1970
Fonte: arquivo pessoal do Mestre Liberino.

Na Figura 10, há uma roda de capoeira acontecendo dentro do quartel em Alagoinhas. Um comandante conheceu o Mestre Liberino no 1º Batalhão em Feira de Santana e solicitou que ele desenvolvesse o mesmo trabalho no 4º Batalhão em Alagoinhas. Os uniformes foram comprados durante a copa de 1970 e todos presentes são soldados, alguns em serviço, outros parti-

as apresentações do grupo folclórico aconteciam esporadicamente e o cachê adquirido era dividido entre os participantes.

cipando da roda; dois berimbaus e um pandeiro compõem a bateria. Na instituição militar, percebemos o uniforme padronizado, calças de tecido maleável, camiseta e sapato.

Figura 11 – Apresentação de maculelê em Alagoinhas, 1970
Fonte: arquivo pessoal do Mestre Liberino.

Na Figura 11, vemos uma apresentação de maculelê com paus do Grupo Folclórico Filhos dos Orixás, em Alagoinhas, em 1970. Nesse período, o Mestre Liberino já estava com o grupo coeso em Alagoinhas e viajava por diversas cidades da Bahia apresentando capoeira, maculelê, samba de roda. Em Feira de Santana, Betinho ficou com a responsabilidade dos alunos do Mestre Liberino, conseguiu um emprego como guarda municipal da prefeitura e ganhou notoriedade da sociedade, ficando conhecido como Mestre Muritiba; o grupo folclórico por ele liderado passou a se chamar "Angoleiros de Feira".

O registro da Figura 12 do Mestre Liberino, com um berimbau e cantando no centro da imagem, e de outros capoeiras em Feira de Santana em plena década de 1970, ao lado da Igreja Senhor dos Passos, denota a presença

de outros grupos de capoeiristas fazendo cena na cidade. Mestre Liberino nesse momento já residia em Alagoinhas, mas seu grupo folclórico viajava para se apresentar em diversas cidades do interior da Bahia. O mestre não nos deu muitos detalhes sobre essa fotografia, se foi em uma festa de largo ou uma roda corriqueira ao lado da Igreja Senhor do Passos. Mas a presença de crianças e adultos nas proximidades denota a aglomeração de uma possível festividade de largo. A rua, esse espaço de visibilidade da capoeira, é um local de muito mais atravessamentos e complexidades que os jornais da época poderiam descrever. É nesse ambiente de trocas contínuas que as aprendizagens vão se desenvolver.

Figura 12 – Roda de rua com Mestre Liberino na década de 1970
Fonte: acervo pessoal do Mestre Liberino.

O Mestre Liberino voltou a residir em Feira de Santana em 1974, mas encontrou a cidade com um cenário diferente. Segundo ele, já havia grupos de capoeira e outras lideranças assumindo o papel de mestre, como Suati, Antônio de Jorgina, Raimundo Nonato e Muritiba. Em um cenário político que favoreceu o crescimento do grupo folclórico Angoleiros de Feira,

do Mestre Muritiba, acabou não havendo espaço para outras lideranças, ou não tiveram o mesmo reconhecimento. Mestre Liberino retomou as atividades com a capoeira apenas em 1996, por meio de um convite do Mestre Raimundo Nonato para fazer parte de um projeto da Fazenda do Menor, onde teria reconhecimento e remuneração por seu trabalho.

A retomada do Mestre Liberino com o grupo Filhos dos Orixás levou à fundação da sede em 1999, no bairro Olhos D'água, com o auxílio de seu Wilson, pai de três alunos do Mestre Liberino, que concedeu o espaço e dava todo o apoio necessário para realização dos treinos. Mestre Liberino lhe concedeu título de mestre, não pela prática da capoeira, mas por todo o apoio concedido para continuidade do grupo:

> *[...] eu dei o título por notório saber, porque ele não joga capoeira, seu Wilson mas ele abriu aquela academia, carregou nas costas da água ao cafezinho, da luz à vassoura, entendeu, ele quem informava ele morava no prédio, ele que dizia aos alunos quando ia ter aula, quando reunião, quando ia viajar, porque os meninos trabalha, e ele ficava na portaria, ele fazia o papel de um mestre.*

Em 2002, o Mestre Liberino tornou o grupo associação, mas problemas relacionados ao financeiro fizeram com que passasse o Cadastro Geral de Contribuintes (CGC) para outra pessoa administrar. Em 2004, tornou-se evangélico, acabou mudando o nome do grupo para "Meninos do Eucalipto" e também deixou de trabalhar com outras práticas culturais, como o maculelê e o samba de roda, em seu grupo. Atualmente, está aposentado e reside em Salvador, assume apenas o papel de conselheiro do grupo, que tem as atividades recorrentes até a atualidade em Feira de Santana. Seu Wilson, ou melhor, Mestre Wilson, faleceu em 2022, e o grupo encontra-se sob responsabilidade de seus filhos, Contramestre Mazzaropi e Contramestre Charopinho.

Mestre Liberino, além de ser o pioneiro a desenvolver trabalho de capoeira em Feira de Santana, dispõe de um extenso arquivo fotográfico do grupo durante as décadas de 1960 e 1970 e tem uma memória invejável, com uma precisão incrível para acontecimentos e datas. É um patrimônio vivo,

que tem inúmeras premiações, mas a maioria delas na capital baiana, merecendo muito mais reconhecimento em sua terra natal, Feira de Santana.

O mestre tem uma filosofia interessante em relação às titulações dos alunos do grupo Filhos dos Orixás, em que nunca pretendeu formar ninguém mestre de capoeira; a titulação máxima que concedeu dentro do grupo foi a de contramestre, pois ele acredita que quem forma mestre de capoeira é o reconhecimento da sociedade. "O Mestre deles que era Mestre Liberino não dá cordão a ninguém, quem dá é a sociedade que começa a chamar 'mestre fulano, mestre fulano' quem forma não adianta a gente dá o cordão de Mestre e a sociedade não abraçar".

Focamos aqui a relação entre experiência e narração do Mestre Liberino, a força da narração como um outro tipo de experiência. Pode-se considerar como errantes aqueles que realizam atravessamentos na cidade gestada pelas forças hegemônicas do poder. Desse modo, compartilhamos a ideia de que os corpos errantes "[...] em vez de repetir nostalgicamente qualquer tipo de tradição da transmissão da experiência, os errantes inventam outras possibilidades narrativas, outras formas de compartilhar experiências, em particular a experiência da alteridade urbana nas grandes cidades" (Jacques, 2012, p. 20).

Referências

ALMEIDA, R. C. A. de. *A saga do Mestre Bimba*. Salvador: Ginga Associação de Capoeira, 1994.

ARANHA, C. A. Capoeira sem mestre. *Capoeira News*, [Curitiba], 20 maio 2015. Disponível em: https://www.capoeiranews.com.br/2015/05/capoeira-sem-mestre.html. Acesso em: 23 mar. 2023.

ASSUNÇÃO, M. R. Professor Lamartine. *Blog capoeirahistory.com*, [*s. l.*], 7 out. 2022. Disponível em: https://capoeirahistory.com/pt-br/mestre/professor-lamartine/. Acesso em: 4 abr. 2023.

CASTRO JUNIOR, L. V.; FERRAZ, A. R. Q. Ressonância e tessitura gestual dos corpos nas pesquisas com história oral. *In*: MATA, J. da; ALMEIDA, J. R. de (org.). *Corpo-História e resistência libertária*. São Paulo: Letra e Voz, 2019. p. 75-76.

CASTRO JÚNIOR, L. V. *Campos de visibilidade da capoeira baiana*: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985). Brasília, DF: Ministério do Esporte, 2010.

COSTA, L. P. da. *Capoeira sem mestre*. São Paulo: Edições de Ouro, 1962.

FEIRA DE SANTANA. Prefeitura. *Memorial da Feira*: A Feira Antiga. Feira de Santana: Secretaria de Comunicação Social, c2023a. Disponível em: https://www.feiradesantana.ba.gov.br/memorialdafeira/conteudo.asp?catimg=1. Acesso em: 20 mar. 2023.

FEIRA DE SANTANA. Prefeitura. *Memorial da Feira*: Progressos da Feira. Feira de Santana: Secretaria de Comunicação Social, c2023b. Disponível em: http://www.feiradesantana.ba.gov.br/memorialdafeira/conteudo.asp?catimg=9#gallery9-42. Acesso em: 20 mar. 2023.

JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.

LIMA, C. A. A. *De Luzes e Becos*: cartografias, Itinerários e Imagens do "Complexo Rua do Meio" (1940-1960). 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

NASCIMENTO, J. V. *No coração da princesa o patrimônio do sertão permanece*: os aspectos de turismo, cultura e memória no Mercado de Arte Popular (1974-1994). 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2020.

OLIVEIRA, A. M. C. dos S. *Feira de Santana em tempos de modernidade*: olhares, imagens e práticas do cotidiano (1950-1960). 2008. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

PESAVENTO, S. J. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 279-290, 1995.

SILVA, M. P. *"Revolução sem sangue" na "decantada pátria de Lucas"*: Experiências de trabalhadores/as negros/as e migrantes no Pós-abolição. Feira de Santana (1890-1930). 2017. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SIMÕES, K. J. F. *Os homens da Princesa do Sertão*: Modernidade e identidade masculina em Feira de Santana (1918-1938). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

2

As sementes germinadas da "Pedagogia de quintal"

os mestres e a disseminação da capoeira em Vitória da Conquista (BA) (1950-2000)

Jonatan dos Santos Silva
Felipe Eduardo Ferreira Marta

A "Pedagogia de quintal"[1], como foco de resistência para a constituição da própria identidade coletiva, configura uma característica peculiar da capoeira de Vitória da Conquista (BA). Assim, todos os saberes apresentados a seguir são referências de vivências compartilhadas no processo de disseminação da capoeira na sede do município. Este estudo é resultado de pesquisas realizadas entre os anos de 2016 e 2018. Dessa maneira, teve como objetivo analisar a partir das memórias, um emaranhado de tensões e conflitos presentes nos relatos dos mestres de capoeira apontados como os principais disseminadores dessa prática corporal na cidade.

Assim, utilizamos a metodologia da história oral para a compreensão, recriação e aprendizado crítico do passado através das lentes do presente, permitindo-nos reconhecer que quando se trata de memória e história oral, como "versões do passado", há interferência do momento vivido pelos entrevistados no momento presente. Isso é ressaltado por Portelli (1997) ao se referir sobre as possibilidades oferecidas pela oralidade e história oral, já que para ele, ambas estão intrinsecamente ligadas à memória. Esse pensamento nos possibilitou conhecer as dificuldades enfrentadas pelos mestres

1 Traz, em seu berço, a pedagogia que os ancestrais deixaram como herança da cultura africana, como percebemos em suas narrativas sobre a pedagogia constituída no quintal. De acordo com Silva e Falcão (2022, p. 27), o "Fundo de Quintal é, então, oxigenado por essa atmosfera de cuidado mútuo que se materializa em relações arraigadas de afetividade, gerando valores como respeito e empatia, onde se pode aprender sem medo de errar".

entrevistados, Donizete Gomes Lemos (o Mestre Donizete), Manuel Alves Fernandes (o Mestre Manuel Sarará), Alberto Pereira Viana (o Mestre Bell), Antonio Santos Ferreira Filho (o Mestre Acordeon) e Gomar Santos Novais (o Mestre Pantera), em seu cotidiano laboral como disseminadores da prática.

Como resultado e a fim de enfatizar o papel de cada um desses mestres no processo de difusão da capoeira em Vitória da Conquista, este texto apresenta as memórias desses atores sociais balizadas cronologicamente entre as décadas de 1950 a 2000 e estruturadas, respectivamente, em cinco subtópicos: "a pedagogia de ensino molecular do 'quintal' do mestre Donizete (1950-1960)"; "o 'quintal' do Mestre Sarará: lócus de enfrentamentos e disseminação (1960-1980)"; "do 'fundo de quintal de uma igreja' à emergência da pedagogia do Mestre Bell (1970-1980)"; "a capoeira do Mestre Zoião e as memórias da disseminação do Mestre Acordeon (1980-2000)"; e as memórias da disseminação da 'Pedagogia de quintal' do Mestre Pantera (1970-2000)".

O acesso a essas memórias tornou possível a compreensão da relação entre as experiências vividas no cotidiano dos mestres de capoeira, constituídas original e estrategicamente a partir de uma pedagogia estruturada em seus quintais, e as adversidades impostas por setores da sociedade conquistense. Tensões estas caracterizadas por ações de cunho socioeconômico e étnico-racial, estruturadas enquanto "dispositivos" de poder que o próprio sistema utilizou com o intento de obstar, quando não propriamente, "sufocar" o direito à existência desses mestres e, por conseguinte, da própria prática da capoeira na cidade.

A pedagogia de ensino molecular do "quintal" do mestre Donizete (1950-1960)

> *Meu avô era negro, então já vem no sangue, a capoeira está no sangue, não tem jeito. Eu nasci aqui na década de 1950, o Deodato era vizinho, nosso vizinho. Então foi o primeiro esporte que tive contato. Ali na 'Praça do Gil'. Era chão puro. Tinha as peladas de futebol e ali a gente aproveitava para brincar a capoeira. E o Deodato era vizinho, morava na rua subindo a Rua*

do Mandacaru, no Bairro Recreio. Então foi ali que tive contato com os dois esportes, primeiro foi futebol depois foi a capoeira. Capoeira ficou assim mais marcada na época [...] ver o berimbau, a musicalidade, marcada[2].

O Mestre Donizete traz, em seus relatos, seu período inicial na capoeira, no final da década e 1950 e da década de 1960, rememorando suas vivências de prática com o Mestre Deodato. Segundo Mestre Donizete, o Mestre Deotado tinha 1,90 m de altura, "*era um cara ousado, bom de perna; era o cara daqui!*". Residia no endereço que hoje se localiza a Avenida Expedicionária no Bairro Recreio, próxima à Pracinha do Gil. Ele relata que naquela época, não tinha prática de capoeira, não tinha qualquer sistematização e havia os capoeiristas que se "desenvolviam" sem a presença de um mestre, treinando e praticando nas ruas. Ele diz ter iniciado a prática com Deodato, "*embaixo de um pé de manga*" e complementa:

[...] era no quintal da casa. Na casa dele mesmo tinha um pé de manga, passei lá hoje e esse pé de manga ainda estava lá. O 'Benzin' – o tio dele morreu e essa casa ficou jogada muito tempo. Como era uma rua de pessoas de classe média, eles fizeram um muro bacana por conta dos vizinhos, para não ficar feia a rua. Lá tinha o pé de manga, debaixo dele não tinha nada. E não era chão de cimento. Esse negócio de cimento, isso aqui é novo.

Esse relato demonstra que, no final da década de 1950, já havia capoeira em Vitória da Conquista, conforme relatos do Mestre Donizete, que praticou capoeira com Deodato, começando por volta dos 8 a 10 anos de idade, indo até a adolescência e estendendo até o final dos anos 1960. Ele interrompeu os treinamentos para se dedicar aos estudos em Belo Horizonte. Segundo ele, havia outras pessoas que praticavam capoeira nesse lugar, mas só se lembra de um dos praticantes, chamado "Tião". Ainda segundo os relatos de Mestre Donizete, quando questionado sobre a possível existência de outro grupo de capoeira com atuação na cidade nessa época, diz que "*não tinha, porque*

2 Entrevista concedida ao autor por Donizete Gomes Lemos, em 12 de agosto de 2017, na cidade de Vitória da Conquista (BA).

Conquista era pequena naquela época, não tinha mais de 40 mil habitantes, era pequena". Para ele, o fato de a cidade ser pequena possibilitaria a ele ter conhecido facilmente outro grupo de praticantes de capoeira na época.

Outro ponto importante destacado na fala do Mestre Donizete refere-se aos locais de prática da capoeira: quintal de casa e na rua. Nesse aspecto, Josivaldo Oliveira (2004) também se dedicou em suas pesquisas e análises, publicadas em seu livro, ao estudo dos capoeiras nas cidades da Bahia. Dessa forma, o pesquisador, também capoeirista, destaca que o capoeira é um elemento das ruas, um personagem do cotidiano urbano que tinha que respeitar as regras do mundo que o subordinava e lhe era subordinado, o mundo das ruas (Oliveira, 2004). Assim, podemos observar, na fala de Mestre Donizete, essa relação de poder do capoeira ao se referir ao Mestre Deodato: "*era o cara daqui! Era o dono da rua!*".

Esse lugar, apontado pelo mestre, denota um espaço de prática corporal que se insere na pedagogia de ensino molecular do "quintal" e da rua, onde os corpos brincam, lutam e se articulam, leva-se, portanto, em consideração esse lócus de produção e transmissão do saber, cuja emergência histórica evidencia uma arte de fazer incalculáveis práticas corporais.

Levando em consideração a dinâmica das ruas conquistenses, podemos aproximar ainda aos estudos de Oliveira (2004), ao considerarmos que os capoeiras estavam sujeitos a "[...] toda sorte de situação e acontecimento, sendo, muitas vezes, necessário o uso da força para demarcar lugar e afirmar valores e lançar desafios" (Oliveira, 2004), como podemos analisar nos relatos seguintes:

> [...] *tinha muita briga de grupo, equipe, de bairro tal contra bairro tal. Então, a gente fazia capoeira para não apanhar mesmo. A capoeira era uma forma de defesa, não era nem como é hoje, uma filosofia de vida das pessoas que envolve até a própria religião. Naquela época não, a gente aprendia pra se defender mesmo*[3].

3 Entrevista concedida ao autor por Donizete Gomes Lemos, em 12 de agosto de 2017, na cidade de Vitória da Conquista (BA).

O Mestre Donizete traz, em seus relatos, uma memória de como as relações sociais de Vitória da Conquista da época, entre os anos de 1950 e 1960, interferiam diretamente na disseminação da capoeira enquanto possibilidade de prática corporal no município. Nesses relatos, o mestre aponta as relações de dependência e subordinação de algumas famílias a outras que estavam numa posição de maior poder aquisitivo e político:

> *[...] Na época, o governador tinha os 'fazendeirões', os coronéis. Naquela época, eles falavam: 'os coronéis de patente comprada'. Não é coronel que veio de soldado não. Tinha a patente de coronel só porque tinha poder sobre os pobres. Então meu pai perguntava para quem ele tinha que votar naquela época, perguntava para esse coronel. Esses caras antigos daqui, eles não tinham [...]. Eles só tinham dinheiro e poder porque o governador dava o poder para eles. Então eles mandavam na cidade. O soldado tinha que ser totalmente analfabeto, ficava ali pra proteger esses caras. Então se você matasse o cara e jogasse seu chapéu no quintal da casa de um cara desse, o soldado não encostava perto de você. O ato de jogar o chapéu mostrava que o cara já estava protegido pelo dono daquela casa. Eu vivi este tempo, eu era menino nesta época. E meu pai dizia: 'quando você ver esses caras, você ajoelhe e dá benção'. Capoeirista não pedia, mas quando chegava em casa o pau comia! Eu não aceitava nada! Chegavam lá em casa e diziam: 'olha seu filho não pediu a benção não, viu?'. Já querendo comandar você. E era assim mesmo, era desse jeito.*

O poder endogâmico tinha controle sob toda estrutura econômica e social, em seus aspectos políticos, jurídicos e ideológicos, incluindo aqui as práticas culturais. Essas famílias controlavam o principal meio de produção (a terra) e as principais atividades econômicas (Souza, 2005). O poderio das famílias – endogâmico – caracterizou as relações no município que desenvolvia um sistema semelhante a outros municípios brasileiros nesse período. Esse sistema, segundo Leal (1997), pode ser caracterizado pelo: coronelismo, mandonismo, falseamento do voto e desorganização dos serviços públicos locais.

O "coronelismo" pode ser explicado como resultado da superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequada. Não é, pois, mera sobrevivência do poder privado, cuja hipertrofia constituiu fenômeno típico de nossa história colonial. É antes uma forma peculiar de manifestação do poder privado, ou seja, uma adaptação em virtude da qual os resíduos do nosso antigo e exorbitante poder privado têm conseguido coexistir com um regime político de extensa base representativa. Por isso mesmo, o "coronelismo" é, sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras (Leal, 1997. p. 23).

Desde então, a presença da capoeira, na cidade, foi se extinguindo nos finais da década de 1960, já que Donizete teve que buscar dar continuidade a seus estudos no nível superior em Belo Horizonte, embora ele relate que "*quando vinha de férias para cá, naquele tempo que nós fomos embora, e ele ficou aqui, a gente vinha todas as férias para cá, e a gente continuava com ele, aí mais velho, lá pra 1971, que eu fui para Belo Horizonte, eu já tava com uns 20 anos*".

Assim, o ressurgimento da capoeira enquanto possibilidade de prática iria ressurgir na década de 1960, em que houve uma lacuna nessa construção da memória de disseminação da capoeira na cidade, posto que, com a saída de Deodato e do Mestre Donizete, a cidade não contou com um lugar estabelecido enquanto possibilidade de prática da capoeira nesse período, como veremos a seguir.

O "quintal" do Mestre Sarará: lócus de enfrentamentos e disseminação (1960-1980)

A sede do município acompanhava um desenvolvimento econômico do país que atraía pessoas de diversos lugares. As análises de Pereira, Meira e Santos (2010) a respeito do processo de urbanização de Vitória da Conquista (BA) mostram, durante as décadas de 1960, uma mobilidade do trabalho do campo para a cidade. Um fenômeno ocorrido em outras partes do Brasil, em que prevalecia uma migração às cidades médias, onde milhares de camponeses passaram a morar. Os pesquisadores atribuem a esse fenômeno os

seguintes fatores preponderantes: expropriação de suas terras; ausência de políticas que garantissem a permanência no campo; processo de mecanização/modernização da agricultura; crise na atividade agrícola (Pereira; Meira; Santos, 2010).

O Mestre Sarará conheceu a capoeira, na cidade, por meio de uma apresentação/espetáculo de circo, conhecido na época como circo "Coca-Cola" a partir de um praticante de capoeira, o "Negro Lula", depois se tornou auxiliar dele durante as demonstrações.

> *[...] Na década de 68 ou 69 por aí, em Vitória da Conquista apareceu o circo por nome Circo Coca-Cola, muitos da minha idade lembra desse circo que teve aqui [...] Então, nesse circo nos finais de semana, tinha luta livre, vale tudo e capoeira. Tinha um rapaz – o Negro Lula – era capoeirista do circo e me chamou para eu ser auxiliar dele. Comecei a treinar capoeira, gostei da capoeira, aí o que aconteceu o circo foi embora [...] continuei treinando capoeira e assim que me deu os primeiros passos na capoeira. [...] treinando a capoeira, sozinho*[4].

Na trajetória de vida do Mestre Sarará, observamos que a passagem do circo pela cidade deixou marcada a presença da capoeira através do trabalho do "Negro Lula" desenvolvido durante e depois dos espetáculos. De acordo com o Mestre Sarará, os circos não se estabeleciam na cidade por muito tempo, e, junto a ele, mudavam-se as pessoas que trabalhavam nos espetáculos e nos bastidores.

A presença da capoeira no circo nesse período coincide com um momento em que a Bahia passava por um processo de investimentos na área turística. Na década de 1960, assiste-se ao processo de estruturação da chamada de "Indústria do Turismo na Bahia", marcada pela instituição de rotas aéreas internacionais com destino à cidade de Salvador (BA). Algo que concorreu para a internacionalização da capoeira expandindo-a para o mundo. Esse assunto é estudado por Castro Júnior em sua publicação *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas*

4 Entrevista concedida por Manuel Alves Fernandes, o Mestre Sarará, no dia 17 de maio de 2017.

de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985). O autor aborda a influência da indústria do turismo no cotidiano da cidade e nos corpos dos seus habitantes, provocando um reordenamento dos espaços públicos e privados, centro e periferia e como esse impulso vai interferir diretamente na cultura da capoeira (Castro Júnior, 2010)[5].

Assim, a passagem da capoeira pela cidade, através do circo, motivou o Mestre Sarará a buscar outras fontes de aprendizagem. Foi quando reencontrou a capoeira na Romaria de Bom Jesus Lapa, no município Bom Jesus da Lapa, localizado na mesorregião do Vale do São Francisco, Bahia. Esse evento era realizado anualmente, no mês de agosto, com culminância nas comemorações ao padroeiro Senhor Bom Jesus da Lapa, conforme pode ser observado a seguir:

> *[...] O tempo foi passando fui desenvolvendo aí pensei né eu não posso ficar assim desse jeito que eu não vou desenvolver a capoeira e fui na Romaria de Bom Jesus da Lapa. Chegando lá que eu vi a primeira roda de capoeira da minha vida. Tinha o mestre, era o Mestre Cebolinha do Mercado Modelo, com sua equipe fazendo uma apresentação de capoeira [...] eu voltei pra conquista, trabalhava aqui na oficina de segunda a sexta. Sexta-feira à noite, 12 horas e amanhecia em salvador, pegava o ônibus no Terminal da França e ia até o Mercado Modelo, lá encontrava o Mestre Cebolinha. Começou a me levar nas academias e me botou no grupo de capoeira de rua que tinha naquela época que fazia capoeira de turista. Nós trabalhava sábado e domingo fazendo aquela capoeira ali de manhã até doze horas nós parava ia fazer um lanche, começava às três horas da tarde de novo e ia até 12 horas da noite [...] Aí eu voltava pra rodoviária pegar o ônibus voltava para Conquista [...] Então isso aí foi um dos primeiros instrumentos para trazer a capoeira para Vitória da Conquista*

5 A indústria turística passou a vender os produtos culturais da terra: culinária, símbolos religiosos especialmente os afro-brasileiros presentes no Candomblé, as paisagens naturais, artesanato, danças e jogos aos turistas. Tudo considerado como folclore. Nesse pacote, foi incluída também a capoeira (Castro Júnior, 2010). O referido pesquisador vai dizer que: "embora o discurso reforçasse a ideia de valorização e respeito às práticas culturais, essas manifestações eram apresentadas como alegorias folclóricas para o público turístico" (Castro Júnior, 2010, p. 48).

[...] E lá eu aprendi a capoeira. Voltando pra Conquista, eu abri a primeira academia de capoeira no fundo da casa de minha mãe aqui do lado na rua Espírito Santo, 39 – Alegria. E aí foi surgindo os primeiros alunos[6].

Nesse contexto, sobre a presença do turismo na capoeira corrobora com os relatos do Mestre Sarará quando o questionamos sobre a sua formação de mestre. Assim, ao se referir sobre o período no qual se formou, muitos relatos foram dados a partir da memória que tem do Mestre Zenio. Ele lembra de seu retorno de São Paulo nas décadas de 1980, quando reencontrou o Mestre Zenio ensinando capoeira em Vitória da Conquista.

A busca pelos conhecimentos e fundamentos da capoeira se revelou importante naquele momento: "*eu não sabia os nomes dos golpes da capoeira, então eu tive que procurar conhecimento e fiquei entrosado três anos com esse pessoal do Mercado Modelo: Tomilho, Cacau, Americano, Dai de Ouro, De Mola, Axé, Cebolinha*". Desafios materializados no desbravamento de caminhos em busca de conhecimentos que pudessem contribuir com sua formação enquanto mestre mais adiante. A caminhada do Mestre Sarará pela cidade de Salvador-BA significou um passo importante na disseminação da capoeira em Vitória da Conquista, "*em 1970 a 72 já tinha capoeira em Vitória da Conquista, [...] com a abertura da academia, os alunos iam chegando*!".

O Mestre Manuel Sarará, ao relatar seu início na prática da capoeira e também da fundação de sua academia, sempre associa sua prática pedagógica ao passado da cidade, ao citar a capoeira enquanto possibilidade de prática na cidade até a inserção dela através do tempo. É possível perceber em seus relatos sua intenção de legitimá-lo enquanto "pioneiro" dessa prática corporal na cidade de Vitória da Conquista (BA), já que ela se encontrava em expansão pelo Brasil através da capoeira regional, apoiando-se para isso, em uma história mista de fatos que atuariam no sentido de reforçar ainda mais essa legitimação.

6 Entrevista concedida por Manuel Alves Fernandes, o Mestre Sarará, no dia 17 de maio de 2017.

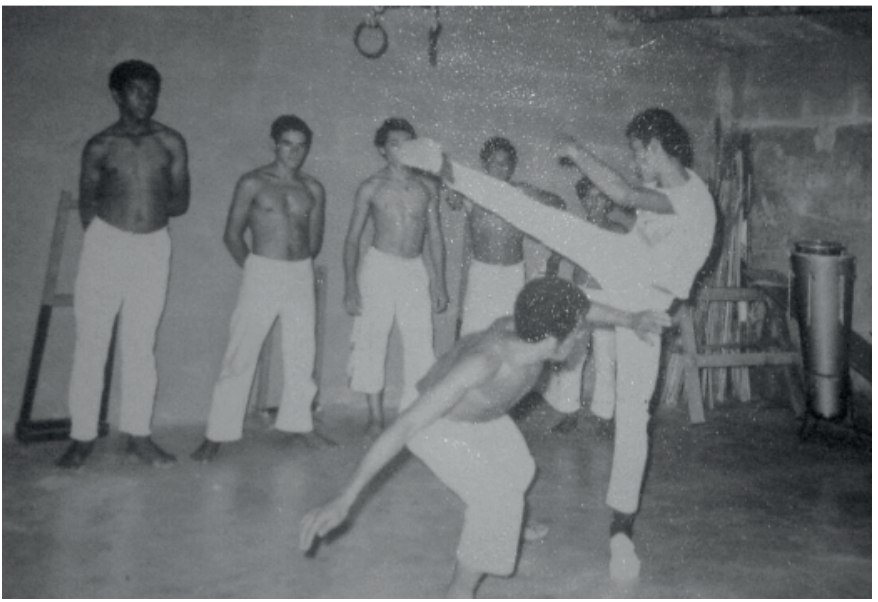

Figura 1 – Treino de capoeira no fundo da casa da mãe do Mestre Sarará, anos 1970
Fonte: acervo pessoal do Mestre Sarará, 2017.

Com dedicação, o mestre foi recebendo os alunos. Segundo ele, "*a academia foi enchendo de aluno, foi aparecendo, foi aparecendo uns bem... destaque, o pessoal foi desenvolvendo a capoeira*". Assim, os praticantes puderam conferir, naquele momento, o primeiro local na cidade onde as pessoas poderiam praticar capoeira. No entanto, o mestre passa a enfrentar dificuldades financeiras, e o preconceito da sociedade com relação à capoeira, principalmente quando as pessoas faziam alusão ao código penal de outrora, classificando os capoeiristas como malandros, vagabundos e desempregados, como podemos verificar nos relatos seguintes:

> *[...] tava treinando de manhã cedo, tava treinando no campo o pessoal passava que ia trabalhar pegando café na época, passava e gritava vai trabalhar vagabundo... fica aí jogando perna pra cima, isso não vai dá dinheiro não. Mas eu tinha a capoeira no sangue eu tinha que ficar. Estou nessa minha resistência até hoje.*

A partir dos relatos dos dois mestres até aqui, podemos perceber também que as memórias da capoeira trazidas por eles carregam alguns signos nesse espaço de legitimação de sua prática perante outras dentro da cidade. Essas disputas de espaço se configuraram a partir de tensões geradas pela presença de outras práticas corporais na cidade, as quais legitimavam as artes maciais enquanto modalidade esportiva.

Assim, a capoeira carregava o *ethos* de preconceito e discriminação étnico-sócio-racial em meio aos discursos da sociedade conquistense situada "do lado de cá"[7], já que os praticantes de artes marciais da cidade não precisavam esconder suas vestimentas e muito menos se preocuparem com retaliações.

Podemos dizer, então, que "jogar" capoeira, nesse período, na cidade, trazia a ânsia de superar os próprios limites estabelecidos pelo sistema, pois "no instante em que se joga, em que se brinca a capoeira, os movimentos dos indivíduos libertam-se de qualquer causa externa, de qualquer justificativa racional outorgada por outro, possibilitando um desfrute instantâneo do real" (Sodré, 2005, p. 162).

Do "fundo de quintal de uma igreja" à emergência da pedagogia do Mestre Bell (1970-1980)

A história de vida do Mestre Bell reflete as desigualdades socioeconômicas e raciais comuns à grande parte da população negra brasileira. Enfrentando as dificuldades geradas por esse contexto de pobreza e desigualdades, tendo que trabalhar em tenra idade, encontrava ainda momentos que deveriam ser constantes à infância: brincadeiras, lazer e educação. Quando seu pai faleceu, Mestre Bell deixa os estudos para poder dedicar ao trabalho e ajudar no sustento da família, conforme relata:

> *[...] tinha que trabalhar porque meu pai faleceu em 1971. E eu no lugar do mais velho, porque o filho mais velho eu não conheci, eu pequeno eu tinha que trabalhar para ajudar. Trabalhei de aju-*

7 Este termo foi usado pelos entrevistados para demarcarem a evidência de disputas e conflitos de espaço geográfico, ao preservar um imaginário, preconceituoso, construído acerca da população que estabelecia a divisão da cidade em dois lados: leste (privilegiado) e oeste (economicamente desfavorecido).

dante de pintor, meu pai ainda tinha recomendado aos pintores para me ajudarem. Ai, prossegui como pintor[8].

Nos momentos de folga, conhece a capoeira "brincando" de fazer os movimentos da capoeira, que ele vai denominar de "capoeira de roça". Os movimentos que executava nas ruas da cidade sem um lugar específico ou acompanhamento de forma mais sistematizada. Em outras palavras, ele quis dizer que a capoeira praticada por ele na época não condizia com as formas de se praticar capoeira nos dias atuais nas grandes cidades.

A primeira escola de capoeira em que o Mestre Bell ministrou aulas foi no quintal de uma igreja, "*em 1977, eu pedi o salão da Igreja Nossa Senhora das Graças, ao padre né, diretor, que botasse minha primeira escola* [...] *eu, novinho já estava ensinando né. Aí foi minha primeira escolinha* [...]. *Aí foi minha primeira escolinha; ensinei muito a domicílio e ensino até hoje*". A Figura 2, a seguir, mostra uma roda de capoeira realizada no salão da Igreja Nossa Senhora das Graças no bairro Recreio, nas proximidades de sua residência. O Mestre Bell aparece tocando Berimbau enquanto seus primeiros alunos jogam na roda.

Figura 2 – Primeira escola de capoeira do Mestre Bell no fundo do quintal de uma igreja católica
Fonte: arquivo pessoal do Mestre Bell, 2017.

8 Entrevista concedida ao autor por Alberto Pereira Viana, Mestre Bell, em 24 de maio de 2017, na cidade de Vitória da Conquista (BA).

As dificuldades enfrentadas pelo Mestre Bell são demonstradas na impossibilidade de dedicar-se exclusivamente à capoeira e a falta de um espaço propício para receber os alunos interessados em praticar, já que as condições financeiras, para ele, eram precárias. Esse era um fator limitante para disseminar a capoeira na cidade, como relata o Mestre Bell: "*cheguei a dar aulas em terrenos baldios, assim, em campos, uma hora que não tinha jogo. O poeirão subia*".

Assim, essas condições precárias afastavam as pessoas interessadas em aprender a capoeira, gerando preconceitos e discriminação: "[...] *a sociedade discriminava. O barão preferia colocar o filho no judô, que tinha aquelas academias de luxo, porque não arranhava. E eu falava assim: a capoeira se joga no cascalho ou em qualquer lugar. Qualquer lugar para o capoeira é uma escola*", como é mostrado na imagem registrada pelo grupo de capoeira regional "Brilha Bahia", que tem o Mestre Bell como coordenador.

Observamos um processo contínuo de negação da estruturação de uma academia enquanto espaço de prática de capoeira, além da evidência de uma disputa que ocorria entre a capoeira e as artes maciais[9]. Podemos perceber que neste período há evidências da eclosão do processo de massificação das artes maciais, que irá servir de modelo para caracterizar os lugares e as práticas corporais de classe média e alta na cidade, ao compararmos com os lugares de prática da capoeira e a classe social em que seus disseminadores se encontravam.

Esse processo que aconteceu com as práticas corporais na cidade esteve longe da realidade vivida pelo Mestre Bell, pois ele não dispunha de nenhuma fonte de renda para custear as despesas de um espaço privado e específico para se tornar sua academia de capoeira. Com isso, ao pensar nesses fatores, o Mestre Bell equipara a capoeira com as artes maciais orientais presentes na cidade, já que ele não tinha condições de tornar suas aulas de capoeira elemento atrativo para as várias camadas sociais da cidade, motivo que fez o Mestre Bell refletir sobre a presença de poucos alunos em seu recinto de treinamento.

9 Esse processo de massificação das artes maciais é estudado por Proni (1993) ao incluí-lo como seguimento no processo de "esportivização", para transformar as artes maciais em modalidade esportiva, para atender à demanda do mercado ao financiarem as instituições federadas no intuito de padronizar regras e promover competições.

Ele ainda enfatiza a discriminação da sociedade conquistense com a capoeira, corroborando com a reflexão, dessa pesquisa, sobre as tensões no terreno de disputas ocorridas no processo de disseminação da capoeira, na qual diz: "*as mães viam a gente assim, a gente simples né, os neguinhos, às vezes até pela cor, e isso ai foi gerando, até que cessou isso ai, porque capoeira é praticada por todas as raças né, todas as cores né?*".

Essa discussão se configura como um problema histórico que permanece em nossa sociedade e se revela nas relações étnico-raciais. De fato, a desigualdade racial em Vitória da Conquista (BA) persistiu nesse período significativamente a partir da presença de uma população composta por brancos e negros, assim como a presença marcante dos povos indígenas. Essa desigualdade racial não é consequência apenas do racismo, mas da "continuação de tais diferenças em longo prazo que sugeriram fortemente a operação de algum tipo de discriminação racial" (Monsma, 2013, p. 1).

De fato, a fala do Mestre Bell, citada anteriormente, foi direcionada para esse campo teórico ao responder o questionamento sobre a negação das pessoas em inserir seus filhos na capoeira e o que levava essas pessoas a terem receio. A princípio, o Mestre Bell fala que esse receio estava relacionado à preservação da integridade física da criança, mas, em outro momento, fica subtendido que havia uma necessidade de "camuflar" o racismo circunscrito na negação da capoeira enquanto uma possibilidade de prática corporal para seus filhos. Tanto é que ele compara aos dias de hoje, dizendo que "[...] *hoje a gente vê todas as pessoas de cores e os filhos das pessoas nobres participando das aulas de capoeira nas academias. Hoje a capoeira é mais aceita sim*".

Dessa maneira, percebemos uma luta constante do Mestre Bell para conquistar sua emancipação social e cultural em meio a essas tensões originadas a partir do lugar em que no negro é colocado em Vitória da Conquista (BA). Isso é resultado do processo de marginalização da população negra no Brasil, como mostra os dados estatísticos nos estudos de Carlos Moore (2010). Esse autor enfatiza a decisão política que colocou as populações negras às margens por meio da sustentação de um discurso pautado na ideologia da democracia racial, que permitiu o estabelecimento de um racismo

estrutural[10], resultando no quadro de desigualdades sociorraciais revelados pelos órgãos de pesquisas.

Na trajetória de vida relatada pelo Mestre Bell, identificamos essas tensões relacionadas ao racismo também quando ele menciona a cor de sua pele: "os neguinhos", "às vezes até pela cor". Essas expressões, carregadas de preconceitos construídos historicamente, refletem a "construção do processo de negação dos elementos da cosmovisão africana e determinam aos afro-descendentes a desvalorização pessoal" (Ferreira, 2000. p. 41). Dessa forma, a cor da sua pele e as suas características fenotípicas são associadas às suas condições raciais e financeiras precárias, o que os coloca numa posição de vulnerabilidade diante da avaliação que coloca o outro no lugar de superioridade, já que, quanto mais próximo do "branco", maior será a possibilidade de ser respeitado.

O Mestre Bell nos adverte quanto ao comportamento preconceituoso e discriminatório da sociedade em busca de espaços adequados, padronizados pelo ideal de mercado, quando relata que "*a sociedade discriminava* [...] *e eu falava: a capoeira se joga no cascalho ou em qualquer lugar*". Assim, ele nos destaca a presença de uma memória racista em Vitória da Conquista (BA), que influenciou diretamente o processo de disseminação da capoeira na cidade.

Ficou entendido, sobretudo, que a cidade se apresenta dividida em dois lados delimitados pelas condições de infraestrutura. Isso determina os locais e os tipos de práticas corporais que ela assumiria neste determinado espaço e tempo: "lado de lá" (zona oeste-pobre) e "lado de cá" (zona leste-favorecida economicamente). A capoeira presente nesse espaço, durante os períodos delimitados a partir dos mestres citados até aqui, era uma prática restrita apenas aos grupos localizados "do lado de lá".

A prática vivenciada e mantida por eles abre horizontes para novas discussões e questionamentos, entre eles: como uma prática corporal tão discriminada pela sociedade conquistense pôde se estabelecer enquanto instrumento de resistência e luta em meio às tensões e disputas em meio

10 Termo cunhado por Silvio Almeida (2019) para provocar uma reflexão sobre a prática do racismo como elemento estruturante das relações sociais. Para isso, o autor aborda discussões de cunho histórico, político e sociológico, além de jurídico, conforme conhecimentos adquiridos durante sua trajetória profissional enquanto advogado e jurista, que resultou em produções voltadas para a compreensão da existência do racismo.

ao "lado de cá", zona leste da cidade? Quais tipos de práticas corporais eram determinantes entre as várias classes sociais da época? Assim foi possível questionar sobre que tipo de espaço a capoeira ocupava em determinados lugares ao levar em consideração as disputas de espaço que ocorriam na cidade com outras práticas corporais (principalmente a presença das artes maciais orientais) e a participação do poder público no processo de disseminação da capoeira pela cidade.

A capoeira do Mestre Zoião e as memórias da disseminação do Mestre Acordeon (1980-2000)

O Mestre Acordeon, como é conhecido na cidade, traz as memórias de uma capoeira marcada por lutas pela ocupação de espaços sociais os quais a capoeira ainda não tinha ocupado até aquele momento. Traz a memória de seu mestre, "Zoião" (*in memoriam*) para traçar as disputas vivenciadas por eles em torno dos enfrentamentos de cunho político, social, econômico e étnico-racial de modo a disseminar a capoeira pelos espaços da cidade.

Nascido em Vitória da Conquista (BA), Acordeon descende de uma família humilde e foi criado pelos avôs. Teve uma infância marcada pelo convívio com os amigos, colegas e vivências no meio rural. Ainda criança, conheceu o vaqueiro Paulo Alberto ao jogar capoeira. Inicia-se na prática da capoeira aos sete anos no Parque de Exposições no ano de 1977. Treinou com o Mestre Sarará nos anos de 1986 e 1987. No ano de 1988, passou a treinar com o Mestre Zoião e com ele completou sua graduação, chegando a mestre em 1994. Fundou a Associação de Capoeira Viva Conquista, com o apoio do Mestre Zoião, no dia 13 de setembro de 1988.

É membro e fundador do Conselho de Mestres de Capoeira de Vitória da Conquista (BA) e coordenador da Casa da Capoeira. No ano de 2015, durante sessão especial, realizada pela Câmara Municipal de Vereadores de Vitória da Conquista sobre o Dia da Consciência Negra, é homenageado com o "Troféu Zumbi dos Palmares". Atualmente dedica-se a capoeira e a Associação "Viva Conquista", treinando capoeira com seus alunos no Estádio Municipal Edvaldo Flores, onde permanece há 35 anos.

O relato do Mestre Acordeon e o pensamento dos autores citados nos ajudaram a refletir sobre a forma como a capoeira era vista nesse período

pelas famílias conquistenses, já que a capoeira era negada e associada, ao mesmo tempo, às práticas criminais que colocavam os indivíduos num patamar social excludente. Segundo Mestre Acordeon, uma das contribuições que fizeram com que a capoeira fosse vista de forma menos preconceituosa perante o racismo predominante na cidade foi a implementação de aulas em vários espaços na cidade, levando a capoeira a ter maior visibilidade social, como é possível perceber em seu relato:

> *[...] Neste período, (anos 80) aqui já estava Mestre Zoião, Helio Ribeiro aqui do outro lado tinha um grupo de pessoas do 'Projeto Recriança', fazendo o fortalecimento da capoeira dentro das comunidades, e quando Zoião entra no AABB, na 'Sauna Center', no 'Ginásio de Esportes', no 'CSU', no 'Tiro de Guerra', no 'Batalhão de Polícia', no 'Colégio Centro Integrado', na 'Escola Normal', no 'Edvaldo Flores', e foi realizar um grande evento dentro do Centro de Cultura e outro dentro do 'Clube Social' até chegar ao 'Colégio Diocesano' e no 'Colégio Padre Palmeiras', foi com o intuito de fortalecer a capoeira dentro da sociedade de Vitoria da Conquista, levando para a sociedade de altas condições financeiras, quanto aquelas que moravam nas periferias, nas comunidades mais simples, que todos tinham direito e têm direito ao acesso da arte da capoeira, mesmo ele lidando com algo que já é cuidadoso e que realmente ele tem uma forma de entrar pra conseguir dizer: não ao preconceito e ao racismo*[11].

É possível compreender que essas questões anteriormente discutidas não implicam o desaparecimento total das questões anteriores, fato que nos faz perceber que a história não é constituída de forma linear, pois o surgimento de algo novo não necessariamente contribui para que outras questões desapareçam. Por isso, é importante levar em consideração as práticas antigas que aconteceram na cidade para colocá-las como justificativa para as lutas enfrentadas no processo de disseminação, fato observado na fala do Mestre Acordeon no que diz respeito ao racismo e ao preconceito social.

11 Entrevista concedida por Antonio Santos Ferreira Filho, o Mestre Acordeon, no dia 13 de julho de 2017.

Figura 3 – A capoeira no "Projeto Recriança". Estádio Edvaldo Flores, década de 1980
Fonte: arquivo pessoal do Mestre Bell, 2017.

De acordo os documentos encontrados no arquivo público municipal da cidade de Vitória da Conquista (BA), referentes ao "Projeto Recriança", podemos afirmar, a partir dos relatórios emitidos pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social durante a gestão do prefeito Hélio Ribeiro, em 1988, que se tratava de um projeto federal concebido pelo Ministério da Previdência e Assistência Social para atender às crianças carentes, na faixa de 7 a 18 anos, conforme está previsto no relatório do "Projeto Recriança".

Nesse momento, a capoeira começa a ser vista para além da sua percepção de ser vista como única possibilidade de prática a partir dos quintais. Percebemos que houve uma maior facilidade acesso a espaços concedidos por políticos. Isso se deu por conta de o Mestre Zoião ter aproximação com os gestores frente ao poder público, pouco visitado pelos capoeiristas anteriormente. Esse acesso contribuiu para que o processo de disseminação da capoeira na cidade fosse acelerado. Entretanto, não se pode descartar também que a sua formação acadêmica permitia que os gestores dialogassem com ele sobre os projetos educacionais, ao mesmo em tempo que esses gestores lhe atribuíam maior grau de confiabilidade e credibilidade para ter acesso aos espaços nos quais tinham possibilidades de práticas que antes eram negados e não disponibilizados aos capoeiristas:

> *[...] o prefeito Hélio Ribeiro teve a extrema sensibilidade e importância por ele ter praticado capoeira, já sabia como a arte da*

capoeira se movimentava, qual a importância dela neste contexto de formação do cidadão e da valorização. [...] fundam este projeto e faz questão que estes projetos fossem para outras comunidades. [...] começa no 'Edvaldo Flores', vai para o 'Ginásio de Esportes', vai para o 'CSU', vem para dentro do 'Tiro de Guerra', vai para dentro do 'Clube Social', vai para dentro do Centro de Cultura, para 'FAMEC', 'APAE', 'Parque de Exposição', 'Academia Sauna Center', 'AABB comunidade', chega dentro desta massa de Vitória da Conquista e vem fazendo este trabalho em uma academia central, que era a 'Sauna Center', e depois ele entra dentro das comunidade fazendo as mesmas ações sem nenhuma diferença[12].

O Mestre Acordeon relata que não havia nenhuma distinção na metodologia das aulas aplicadas nesses diferentes espaços, embora tenham sido visíveis para eles as "resistências" e o "preconceito", nos tratos diferenciados em cada espaço em que chegavam para executar suas aulas, deixando explícitas as tensões e conflitos sociais que prevaleciam entre as classes:

[...] a mesma capoeira que a gente encontrava no Bairro das 'Pedrinhas' encontrava no Centro. Então ele tinha esta sensibilidade, é claro, o contexto era diferente, mas agora quando a gente praticava capoeira naquela época, a gente encontrava ali sim, as resistências, o preconceito era visível. Quando você chegava numa academia daquela, você tinha que lavar os pés, lavar as mãos. Às vezes quando você tava com uma roupa e você não tinha condições de ficar lá fora. Então você ficava com vontade de assistir, isso magoava muito a gente.

Mesmo cercada por tensões e conflitos no âmbito de falta de apoio à capoeira pelos governantes da cidade entre outros já apresentados, o Mestre Acordeon observa toda sua trajetória e luta para ser reconhecido e respeitado a partir de sua significância social, levando a capoeira e o nome da Associação de Capoeira Viva Conquista, como ele nos relata: "[...] *meu*

12 Entrevista concedida por Antonio Santos Ferreira Filho, o Mestre Acordeon, no dia 13 de julho de 2017.

papel qual foi enquanto educador social e mestre de capoeira, duas formações conjuntas para o bem da sociedade de Vitória da Conquista, porque é onde eu atendo nestes 31 anos, e hoje estou dentro do Edvaldo Flores [...]".

Atualmente, o Mestre Acordeon ministra aulas na sala específica de lutas, localizada no Estádio Municipal Edvaldo Flores, sendo disputada, segundo ele, com outras práticas corporais, como o karatê, jiu-jitsu, judô, boxe. "*E a capoeira tem um pequeno espaço, que parece que estamos sendo solicitado a perder mais um dia de treino*".

Assim, nos finais dos anos de 1980 e início dos anos 1990, foi possível perceber, a partir dos relatos dos mestres, que houve um crescimento acentuado em relação à participação das pessoas nas aulas de capoeira em Vitória da Conquista (BA), havendo a inclusão da capoeira na sociedade de Vitória da Conquista, e isso levou a um incentivo muito saudável, muito bacana, para os capoeiristas daquela época da prática, relata-nos o Mestre Acordeon. Sobre esse assunto, Vieira e Assunção (2009) nos trazem pistas para ajudar a compreender aquilo que aconteceu em Vitória da Conquista (BA) ao tratar do mesmo fato na cidade de Salvador (BA). Eles ressaltam que:

> A geração de capoeiristas que se formou a partir dos anos 1980 está, de fato, participando de uma transição fundamental na história dessa arte. Se os atuais praticantes se acostumaram a ouvir de seus mestres e professores histórias sobre perseguição, rodas interrompidas pela polícia e correrias nas praças e festas de largo, a realidade que passaram a viver é, regra geral, completamente diferente. A Capoeira tem-se inserido nas instituições e no contexto político mais amplo por muitas vias, alterando dramaticamente sua prática e seu significado. Este cenário acelerado de mudança traz novos desafios tanto para os capoeiristas quanto para o Estado e os produtores culturais (Vieira; Assunção, 2009, p. 10).

Os desafios citados por esses autores estão fortemente presentes nos discursos dos mestres de capoeira da cidade, pois, ao comparar a capoeira atual de Vitória da Conquista com momentos de outrora, o Mestre Acordeon, por exemplo, reconhece que a capoeira está sendo mais valorizada, entretanto, é perceptível, em seu discurso, a prevalência das tensões

e conflitos que possivelmente perduraram ao longo dos anos na cidade, desde o período dos coronéis, conforme foi discutido nos relatos do Mestre Donizete. De acordo o Mestre Acordeon:

> *[...] hoje aqui na cidade de Vitoria da Conquista ou mesmo região, praticam eles encontram hoje uma capoeira bem mais trabalhada, bem mais conscientizada, com mais respeito e mais valorização. Encontramos uma capoeira em Vitoria da Conquista com resistência de aceitação, com preconceito, vamos dizer assim, com perseguição de polícia e de outros seguimentos também, que ali o capoeirista não tinha o direito de ir e vir. E hoje o praticante de capoeira em Vitoria da Conquista tem o direito de se envolver com grandes encontros e batizados e eventos de capoeira.*

Os relatos do Mestre Acordeon nos trouxeram, portanto, possibilidades de percebermos sua constante luta a favor dos diretos conquistados pelos capoeiristas na cidade ao levarmos em consideração o processo de ocupação de seus espaços de apropriação, disseminação e prática. As memórias de sua trajetória de vida trouxeram marcas de lutas, tensões, disputas e conflitos estampados claramente em cada conquista feita por ele, eminentemente proporcionada por meio de sua escolha em ter dedicado sua vida em favor da permanência e continuidade da capoeira em Vitória da Conquista (BA).

As memórias da disseminação da "Pedagogia de quintal" do Mestre Pantera (1970-2000)

Apontado pelos outros entrevistados como um dos principais disseminadores da capoeira a partir do início dos anos de 1990 pelos trabalhos realizados na cidade, ele trouxe as disputas de memórias da capoeira ocorrida ainda nas décadas de 1970 antes mesmo de dar continuidade a seus treinos de capoeira com o Mestre Manoel Sarará. Além disso, essa memória é marcada pelo processo de resistência da prática a partir da superação das tensões e disputas que ficaram em sua memória ao se tratar de conflitos econômicos, étnico-raciais, territoriais, tecendo caminhos para que pudés-

semos colocar o processo de mercadorização e esportivização da capoeira como empecilho para a disseminação atual.

O Sr. Gomar Santos Novais, nascido em 20 de setembro de 1968, na cidade de Lençóis (BA), vive em Vitória da Conquista (BA) desde a infância. É sacerdote do candomblé, filho de Oxóssi – Orixá Caçador, provedor da família. Iniciado na capoeira pelo irmão, José Carlos Santos Novais, no quintal de sua residência, sob os olhares cuidadosos de sua mãe, treina desde os oito anos de idade. Aos 11 anos, inicia os treinos de capoeira na academia do Mestre Sarará. Nesse processo, com a ausência da cidade do Mestre Sarará, o Mestre Pantera continuou os seus treinos com o Mestre Pelezinho. No ano de 1997, tornou-se contramestre de capoeira e, em 2005, mestre de capoeira.

Em entrevista realizada em sua casa, ao calor do fogão e do café, Gomar Santos Novais, o Mestre Pantera, inicia seus relatos sobre como começou a praticar capoeira, apontando sua casa como um dos espaços de disseminação da capoeira feita por meio de seu irmão:

> *[...] Neste quintal. Isso aqui era tudo aberto (aponta para o quintal). Essa casa não existia. Meu irmão que me ensinou a capoeira. Eu comecei a fazer a capoeira aqui. Aqui tinha um pé de abacate, um pé de banana. A gente acordava 5 horas da manhã, meu irmão me acordava, eu e Nenzin e Derneval, que tá morando em São Paulo. Os outros não queriam. Zé Carlos - chamava 'Padeiro' porque ele era padeiro. O mestre dele se chamava Caranguejo219. Comecei na capoeira com 8 anos de idade. Comecei a aprender capoeira neste quintal.*

Quando Zé Carlos percebeu que não poderia mais conduzir os treinos de capoeira, orientou seus irmãos a procurarem o Mestre Sarará em sua academia e prosseguir nos fundamentos da capoeira, como nos explica Mestre Pantera: "*aí mandou nós procurar Mestre Sarará. Eu treinei com meu irmão dos 8 aos 10 anos. Com 11 anos de idade eu fui pra academia de Mestre Sarará. Só que quando eu cheguei lá, eu já sabia gingar; armada; meia lua de compasso. O básico eu já sabia*"[13]. o Mestre Pantera não revelou a origem de

13 Entrevista concedida por Gomar Santos Novais, Mestre Pantera, no dia 19 de julho de 2017.

suas habilidades na capoeira até quando não conseguiu mais, já que seus movimentos despertava a atenção e a curiosidade dos companheiros da academia do Mestre Sarará.

> *[...] Cheguei lá e quem foi me ensinar a gingar foi Imbé. Imbé que começou a me ensinar a capoeira. Mandava eu gingar e eu fazia. Me perguntava você já fez capoeira? E eu? Não. Gingando certo. Uma bença. Eu fiz a bença. Tu nunca fez capoeira não? Eu? Não. Cucurunha, negativa, meia lua de compasso. Hei, Manoel, esse menino vai dá trabalho! Se ele nunca fez capoeira e tá fazendo tudo, vai dá trabalho.*

Sendo assim, desde cedo, o Mestre Pantera adquire conhecimentos necessários tanto no quintal da sua casa, quanto no quintal do Mestre Sarará para participar do mundo adulto, tendo a realidade da pobreza e a necessidade de trabalhar para dar continuidade aos treinamentos de capoeira. Atualmente, ele reside no Bairro Guarani, e "*atravessava a cidade de ponto a ponto para ir até a academia de Manoel Sarará, no Bairro Alegria*". Sem transporte público, o trajeto era feito a pé. O bairro Guarani está localizado ao entorno da Serra do Periperi[14] e da Reserva Floresta do Poço Escuro; próximo ao centro da cidade; faz fronteira com essa reserva.

Percebemos também no relato do Mestre Pantera que havia uma desvalorização da capoeira e da figura do mestre, já que ele demonstrou ter sido impossível sobreviver financeiramente. Ele mencionou dificuldades que foram latentes nos relatos da maioria dos entrevistados, conforme a análise das falas de cada um até aqui. Essa desvalorização é explicada na obra, dedicada à capoeira regional, de Hélio Campos (1990, p. 108), ao dizer que

14 O Parque Municipal da Serra do Periperi é uma Unidade de Conservação com cerca de 1.300 hectares de área e 15 km de extensão. Criado pelo Decreto nº 9.480/1999 como medida de preservação da Serra do Periperi, de forma a impedir a ocupação desordenada, o desmatamento e a degradação ambiental decorrentes, principalmente, das atividades de mineração, como a extração de areia, cascalho e pedra, além da conservação da flora e da fauna remanescentes, bem como de sua conformação topográfica e das nascentes. Ver em: https://www.pmvc.ba.gov.br/wp-content/uploads/2015/11/Decreto-9480_99-Parque-Municipal-da-Serra-do-Periperi.pdf.

> [...] os estudiosos, em sua maioria, são unânimes em atestar que a Capoeira sofreu uma forte resistência durante toda a sua trajetória, advinda do processo brasileiro de escravidão e, sustentada pelo racismo e pelo preconceito, é entendida como uma atividade de negros, malandros, vadios, marginais e desocupados.

Essa desvalorização tem levado os capoeiristas para outros países em busca de melhores condições de vida, onde a capoeira está ganhando novos adeptos e sendo difundida rapidamente a nível mundial. Essa valorização da capoeira também tem garantido a sustentabilidade desses capoeiristas. Segundo Falcão (2005, p. 112), nos últimos anos, "[...] [consta-se] a saída de um expressivo número de brasileiros para o exterior em busca de melhores condições de sobrevivência contribuindo, efetivamente, com o processo de expansão da Capoeira no mundo [...]".

O Mestre Pantera também se colocou em posicionamento de luta no enfrentamento da pobreza, das condições precárias de infraestrutura do seu bairro, e contra o racismo, sendo a capoeira, o lugar onde encontrava seu saber/fazer para afirmar sua liberdade e subverter a ordem do sistema "*virando um cão*", que não permite ser humilhado. Tendo a consciência que "*a história do negro, que é a história do Brasil, que carregou o país e vem carregando o país nas costas, ninguém quer saber*".

Um saber construído na vivência real, característico da construção do conhecimento dos povos negros, que se fundamenta diferentemente da lógica ocidental de pensar o mundo. As matrizes de origem africana constituem em sua própria forma de pensar o mundo e de ensinar, ao contrário do mundo da racionalidade, da escrita, da "civilização ocidental", da sociedade eurocêntrica, ela constitui sua própria pedagogia. Observamos, no relato a seguir, a diferenciação que o Mestre Pantera faz a respeito da pedagogia entre as matrizes:

> *[...] a universidade maior que existe sabe onde é? Na sua própria casa é o que eu falo pra vocês existe o saber branco e o saber preto. O branco é onde você aprende o português, matemática, geografia essas coisas que vocês aprendem aí, falar difícil, os contos de fada aí. O saber preto é este que a gente tá conversando aqui. É uma coisa que tem realidade.*

A entrevista com o Mestre Pantera mostrou que a capoeira tem, em suas matrizes africanas, uma pedagogia que também educa, ensina e que também forma sujeitos. Quando se trata de pedagogia, as pessoas costumam relacioná-la ao contexto escolar, associando apenas à "educação formal", e muitas vezes, o ato de educar está centrado apenas no que diz respeito à "educação" que ocorre nas famílias em que os pais supostamente "educam seus filhos em casa". Porém, Hampâté Bâ (2010, p. 183) explica que:

> A educação tradicional começa, em verdade, no seio de cada família, onde o pai, a mãe ou as pessoas mais idosas são ao mesmo tempo mestres e educadores e constituem a primeira célula dos tradicionalistas. São eles que ministram as primeiras lições da vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas, máximas, adágios, etc. Os provérbios são as missivas legadas à posteridade pelos ancestrais. Existe uma infinidade deles.

Levando em consideração a reflexão de Hampâté Bâ (2010), ao trazermos para o universo da capoeira, nota-se que o aprendizado depende constantemente das formas de transmissão de seu passado, pois ela preserva, em suas raízes, elementos presentes no universo da cultura africana, os quais caracterizam a construção das formas civilizatórias dos povos negros no Brasil. Podemos observar esse conhecimento presente na vontade de vencer que impulsionou o Mestre Pantera na construção de sua caminhada, conforme ele relata: "[...] *Naquela época eu não tava. Hoje eu tô preparado. O mundo tava me preparando pra alguma coisa, porque se eu tivesse a cabeça que tenho hoje [...]. A minha visão, percepção, minha conduta, a minha cabeça era completamente outra hoje*".

Referimos à pedagogia de base africana como a forma em que os ancestrais africanos se educavam; a maneira de transmitir o saber, a tradição. Isso acontece ainda, atualmente, em grupos de capoeira que preservam elementos da ancestralidade durante as aulas, nas rodas de capoeira. A construção do conhecimento nesse universo envolve a memória, a oralidade, a ancestralidade, a ritualidade, a temporalidade, ao respeito e a valorização dos mais velhos, bem visível quando o mestre se refere à sua

casa como local maior de conhecimento ao se colocar na postura de "*sentar e escutar sua mãe, seus avós*". Ainda sobre esse conhecimento acerca dessa realidade, o Mestre Pantera atribui isso como uma característica que o mestre de capoeira precisa ter para conseguir orientar os alunos.

No fundo de um dos quintais situado no bairro Guarani, na Rua José Gonçalves, o Mestre Pantera deu continuidade à sua prática juntamente com o Mestre Wilson. Na Figura 4, a seguir, é possível observar o Mestre Pantera jogando com "Nego Zinho", também chamado pelos amigos da capoeira de "Zinho foca", irmão de Mestre Wilson, quando este lhe aplicou o golpe denominado "chapa", e o Mestre Pantera se defende do golpe realizando uma "quebrada", junto com os demais alunos: Negão, Ú, Caetano Bonfim (cantor da região).

Figura 4 – À frente, o Mestre Pantera e o "Negro Zinho"
Fonte: acervo pessoal do Mestre Pantera.

Em relação ao processo de disseminação da capoeira, o Mestre Pantera disse que eles ficaram algum tempo no Centro Social Urbano (CSU) e no Guarani e, em seguida, abriram um espaço na Rua do Triunfo – Centro, por incentivo do Mestre Wilson[15], sendo o marco oficial do surgimento do grupo

15 No ano de 1979, Mestre Wilson foi morar em Vitória da Conquista, quando foi aprovado no concurso para ser policial militar. Iniciou os treinos de boxe no Clube Social

de capoeira "Consciência Negra", no ano de 1993, que atualmente completou 30 anos de existência, sendo mais um grupo de capoeira na cidade, que, aos poucos, foi se consolidando e se disseminando pelos bairros de Vitória da Conquista (BA). Esse processo de disseminação se configurou com a abertura de novos espaços, que fizeram a capoeira adentrar em academias de ginástica, junto com diversas práticas corporais.

São nesses espaços que a capoeira se depara com os desafios e enfrentamentos das tensões e conflitos colocados em questão, já que, de acordo o Mestre Pantera, a discussão dos valores tradicionais da roda entrou em conflito com a presença e influência da mídia, especialmente, da programação televisiva de alcance nacional, revistas e no cinema, gerando, assim, uma maior visibilidade da capoeira, sendo incorporada em programações locais, como pode ser observado a seguir:

> *[...] Lembra da época que a TV Sudoeste chegou em Conquista? Em 1995, a gente tava fazendo esse negócio de 'Por do Sol'. Em 95 tinha [...] a 'Malhação', que tinha a capoeira. Foi com Beto Simas que explodiu! Ele tava namorando com uma mulher que era artista [...]. Que explodiu para o mundo. A capoeira teve uma visibilidade muito grande. Foi quando a gente ganhou muito adepto lá na Atlética Máster [...]. Ai eu só dava aula para filho de doutor [...]. Eu acho que a capoeira tem que ser muito sincera, não é porque você é doutor que você tem que ter sua graduação [...]. Graduação é por merecimento [...]. Eu não tinha esse negócio, ia muito por merecimento. Se você tá jogando certo tá fazendo as coisas certas, tá tudo adequado para a corda verde, para corda amarela, você ganhava e se não tivesse não ganhava. As pessoas me criticavam por causa disso: que eu dava aula para barão e eu não ganhava dinheiro. Não era ganhar dinheiro, eu tava agindo [...]. Eu não quero errar, porque quem vai pagar depois é você! Por que você fez errado? As pessoas achavam*

Conquista, com um professor de Salvador, não dando continuidade ao pugilismo como atleta profissional devido às exigências de sua profissão, não tinha tempo suficiente para se dedicar aos treinos e às viagens para disputar campeonatos. Nessa época, ao andar pela cidade, encontrou o grupo de capoeira "Sarará", fazendo apresentações nas praças "9 de novembro" também conhecida por "Praça do Acarajé" e "Barão do Rio Branco", no Centro da cidade, despertando seu interesse em praticar a capoeira no quintal do Mestre Sarará.

que eu tinha de ganhar dinheiro. Não tinha que ganhar dinheiro, eu tinha que agir com a razão. Vamos pelo merecimento [...]. Tem que ser assim [...]. As pessoas achavam que eu tava mentindo, não sei o que? Que eu tinha que ganhar dinheiro porque dava aula para filho de dr. Fulano, filho de não sei quem [...]. Não é questão de ser doutor ou não, não tô pensando em dinheiro não. Estou pensando na pessoa. Se você parar pra analisar, ninguém ficou na capoeira. Passaram (sopra a mão). Foi uma epidemia [...]. A capoeira pegou um trem aqui em Conquista [...]. Todo mundo era da capoeira.

Assim como aconteceu com outras práticas corporais, como as artes maciais orientais, a capoeira passou por um processo de massificação por influência do processo de mercadorização das práticas corporais, dos meios de comunicação de massa – cinema, televisão e revistas – e do processo de esportivização. Essa massificação das práticas corporais, como aconteceu com as artes maciais orientais, outros tipos de atividade física, ginástica e esporte foi influenciada, segundo Marta (2004, p. 5), pela divulgação em "[...] matérias jornalísticas sobre os benefícios da atividade física, nas novelas difusoras de padrões de beleza estética, no jornalismo esportivo e nos filmes de ação patrocinados pela indústria de cinema norte-americana".

O processo de transformação da capoeira em mercado também foi estudado por Araújo (2008), resultando em sua dissertação intitulada *A capoeira na sociedade do capital: a docência como mercadoria-chave na transformação da capoeira no século XX*. Segundo o pesquisador:

> A construção do valor social da Capoeira inaugurava, assim, novas perspectivas de desenvolvimento, ao passo que ela ia se afastando, gradativamente, das periferias. Nesse contexto, emergem outras possibilidades de exploração das suas características: atividade cultural, espetáculo de luta, fonte de pesquisa, modalidade de autodefesa, atividade de ginástica, prática de lazer (Araújo, 2008, p. 35).

De acordo esse pesquisador, com o afastamento da capoeira dos locais abertos e públicos (praças, ruas) e das periferias, situando em ambientes

fechados, dá-se início à relação de troca motivada também pelas necessidades econômicas, levando-nos a aproximar da discussão de Araújo (2008) sobre a visão social que se tinha sobre o praticante de capoeira, que, antes, era tido como "malandro" e passa a ser considerado "desportista". Nessas circunstâncias, a capoeira se insere "[...] na imensa coleção de mercadorias da sociedade capitalista e, como tal, passa a ter de se submeter aos interesses daqueles que viriam a consumi-la" (Araújo, 2008, p. 36).

Assim, a maioria dos mestres entrevistados vive de forma semelhante às condições financeiras do Mestre Pantera. Essa situação nos leva a comparar àquelas vividas por vários outros mestres de capoeira consagrados, como nos lembra Silva (2017, p. 68), ao dizer que "apesar do fortalecimento político-econômico da Capoeira, que os mestres das primeiras academias empreenderam, nos deparamos com o fato de grandes nomes dessa prática terem morrido em situação financeira precária". Ainda conforme análises realizadas por Silva (2017), essa situação reflete a face mais perversa da relação entre o capitalismo e a classe trabalhadora. E mesmo com a eminente ascensão social e cultural da capoeira baiana, não favoreceu a conquista de direitos sociais básicos a inúmeros mestres (Silva, 2017, p. 69).

Esse processo de preparação para assumir espaços enquanto detentor dos saberes necessários para assumir espaços de treinamentos de capoeira nos faz afirmar que há, nesse sentido, um reconhecimento da sua identidade enquanto mestre de capoeira, em que as memórias das suas experiências fizeram com que o Mestre Pantera produzisse práticas ligadas às tradições e aos fundamentos da capoeira que lhe proporcionou transformações a cada troca de experiência, a cada novo ângulo de olhar e analisar o mundo.

Dessa forma, temos a capoeira enquanto uma memória refletida através do marco guardado pelo Mestre Pantera. Os relatos orais apresentados por ele sobre as suas experiências adquiridas durante a sua trajetória de vida revelaram valores, interações sociais, escolhas profissionais, enfrentamentos relacionados aos conflitos e tensões trazidos a partir de suas dificuldades encontradas ao disseminar a capoeira em variados locais da cidade. Isso porque a memória constituída a partir de suas lutas continua eminente no grupo, conforme afirma Halbwachs (2003), já que seus relatos possibilitaram conceber as permanências nos traços de lembranças, logo, se constituem como importantes mecanismos da memória.

Entretanto, como está explícito no relato do Mestre Pantera, e é constante em sua fala, a presença de memórias de desvalorização e a falta de reconhecimento tanto por parte do poder público como dos seus próprios alunos que passaram por sua academia, ainda quando crianças, e se tornaram pessoas bem-sucedidas após terem vivenciado as aulas de capoeira e aprendido os caminhos de suas próprias emancipações por meio das aulas.

Considerações finais

À medida que a capoeira foi se disseminando na cidade, houve a necessidade de os mestres formarem novos capoeiristas capacitados para assumirem os locais de práticas para o ensinamento de novos praticantes, no intuito de fazer "germinar" outros núcleos de práticas compostos por professores e contramestres advindos da mesma fonte de conhecimento. Essas possibilidades de práticas apontadas pelos mestres se iniciaram ainda em meio ao "quintal" de suas casas, como foi percebido nos relatos sobre o "quintal" da casa do Mestre Sarará. A memória dos mestres, vistos enquanto principais disseminadores da capoeira na cidade, permitiu-nos perceber que a capoeira em Vitória da Conquista instituiu uma trajetória de luta e resistência que se inicia na década de 1950 e é trazida por eles até a atualidade.

Assim, a capoeira, "germinada" no "fundo quintal", ganhou sua força e provocou o próprio sistema ao vê-la a partir de outro prisma, diferentemente da realidade que se apresentava outrora na cidade, já que a pedagogia constituída no quintal das casas dos mestres nos ensinou como a corporeidade nesses espaços produziram conhecimentos críticos que promoveram a denúncia contra o sistema racista vigente da época. Esse movimento seguiu o mesmo caminho que Mota Neto (2016) definiu como crítica ao antropocentrismo da modernidade para denunciar o racismo e o patriarcado.

Dessa maneira, a partir do que foi analisado, os mestres nos trouxeram, a partir das memórias da capoeira em Vitória da Conquista (BA), possibilidades de percebermos o quanto essa prática corporal começou ocupar novos espaços em meio ao conflito territorial, étnico-racial e sociocultural. Desse modo, é evidente a presença de um fio condutor que leva os capoeiristas da época a convergirem seus objetivos para uma reafirmação da cultura negra

na cidade, no intuito de permanecerem lutando em favor de ocuparem espaços perante o não reconhecimento da sua presença na cidade.

Referências

ALMEIDA, S. L. de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2019.

ARAÚJO, B. C. L. C. *A Capoeira na sociedade do capital*: a docência como mercadoriachave na transformação da Capoeira no século XX. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/91592/258701.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: dez. 2017.

BÁ, A. H. A Tradição Viva. *In*: KI-ZERBO, J. (ed.). *História Geral da África I*: metodologia e pré-história da África. Brasília, DF: Unesco, 2010. p. 167-212.

CAMPOS, H. (Mestre Xaréu). *Capoeira na escola*. Salvador: Presscolor, 1998.

CASTRO JÚNIOR, L. V. *Campos de visibilidade da Capoeira baiana*: as festas populares, as escolas de Capoeira, o cinema e a arte (1955-1985). Brasília, DF: Ministério do Esporte, 2010.

FALCÃO, J. L. C. Fluxos e refluxos da Capoeira: Brasil e Portugal gingando na roda. *Análise Social*, Lisboa, v. 40, n. 174, p. 111-133, 2005. Disponível em: https://revistas.rcaap.pt/analisesocial/article/view/34299/24048. Acesso em: dez. 2017.

FERREIRA R. F. *Afro-descendente*: uma identidade em construção. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto*: o município e o regime representativo no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MARTA, F. E. F. *O caminho dos pés e das mãos: Taekwondo*: Arte marcial, esporte e colônia coreana em São Paulo (1970-2000). 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

MONSMA, K. Racialização, racismo e mudança: um ensaio teórico, com exemplos do pós-abolição paulista. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. *Anais* [...]. São Paulo: ANPUH, 2013.

MOORE, C. *A África que incomoda*: sobre a problematização do legado africano no quotidiano brasileiro. 2. ed. Belo Horizonte. Nandyala, 2010.

MOTA NETO, J. C. da. *Por uma pedagogia decolonial na América Latina*: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda. Curitiba: CRV, 2016.

OLIVEIRA, J. P. *Pelas ruas da Bahia*: criminalidade e poder no universo dos Capoeiras na Salvador republicana (1912-1937). 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

PEREIRA, J. P. A.; MEIRA, E. de F. P.; SANTOS, J. Urbanização e transformações nas cidades do território de identidade de Vitória da Conquista/BA. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS: CRISE, PRÁXIS E AUTONOMIA: ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA E DE ESPERANÇAS, 16., 2010, Porto Alegre. *Anais* [...]. Porto Alegre: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 2010. Disponível em: http://www.augm-cadr.org.ar/archivos/8va-bienal/MI.51.pdf. Acesso em: set. 2017.

PORTELLI, A. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. *Projeto História*, São Paulo, n. 15, p. 13-49, abr. 1997.

PRONI, M. W. Referências para o estudo das artes marciais. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO FÍSICA E DO ESPORTE, 1993, Campinas. *Coletânea* [...]. Campinas: Unicamp, 1994.

SILVA, S. C. *Campo de saberes da capoeira cearense*: um estudo sobre o Centro Cultural Capoeira Água de Beber (2002-2016). 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/21800/1/2016_ scsilva.pdf. Acesso em: 20 mar. 2018.

SILVA, R. de L.; FALCÃO, J. L. C. A experiência do "Águas de menino": educação de fundo de quintal como pedagogia decolonial. *Em Extensão*, Uberlândia, v. 21, n. 2, p. 12-31, jul./dez. 2022.

SODRÉ, M. *A verdade seduzida*: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SOUZA, B. J. *Peduros e Meletes*: disputa do poder local no Sertão da Bahia. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. *Anais* [...]. São Paulo: ANPUH, 2005. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206372_116d7041d86b3168755947aeb5e5e0fa.pdf. Acesso: jul. 2017.

VIEIRA, L. R.; ASSUNÇÃO, M. R. Os desafios contemporâneos da Capoeira. *Revista Textos do Brasil*, Brasília, DF, v. 14, p. 10-19, 2009.

3
Representação simbólica de Mestre Bimba e da capoeira regional na visão dos seus alunos nas décadas de 1960 e 1970

Helio José Bastos Carneiro de Campos (Mestre Xaréu)

Escrever sobre a capoeira regional é sempre um prazer, ao mesmo tempo um desafio pela possibilidade de rememorar momentos únicos vividos nas décadas de 1960 e 1970 no Centro de Cultura Física Regional (CCFR) durante o aprendizado com Mestre Bimba.

Este capítulo é resultado de parte da tese de doutorado *Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba*, defendida em 2006 no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Faculdade de Educação (Faced) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem como objetivo conhecer quais as representações simbólicas percebidas pelos alunos de Mestre Bimba que frequentaram a Academia de Mestre Bimba nas décadas de 1960 e 1970. Para tanto, utilizamos o método da história oral com abordagem qualitativa.

A pesquisa se justifica por possibilitar conhecer os processos históricos através dos laços cotidiano vivenciados na Academia de Mestre Bimba nas décadas de 1960 e 1970, período entendido pelos estudiosos como um momento áureo na produção e na difusão do conhecimento da capoeira regional, considerado por Esdras M. Santos (Damião) no seu livro *Conversando sobre a capoeira* como o período da Propagação (1967-1973) (Santos, 1971). Para a coleta dos dados, foram entrevistados 15 alunos de Mestre Bimba, condição imprescindível no sentido de conhecer qual o entendimento simbólico sobre Mestre Bimba e a capoeira regional na vida de cada um dos 15 sujeitos entrevistados. As entrevistas foram previamente agendadas e realizadas na residência ou local de trabalho de cada sujeito.

Portanto, o método da história oral suscita o conhecimento baseado na história de vida particularizada de cada um dos ex-alunos de Mestre Bimba,

uma vez que a premissa indica que os conhecimentos sobre os indivíduos só são possíveis com a descrição da experiência humana, tal como ela é vivida buscando aprofundar o entendimento sobre uma determinada realidade com enfoque nos padrões culturais, sociais e processos históricos atrelado ao cotidiano do sujeito.

Mestre Bimba: uma representação simbólica

Neste tópico, discorreremos sobre o que representa o mito Mestre Bimba para seus alunos. As questões principais que nos inquietam são: (1) que imagem tem esses entrevistados de Mestre Bimba?; (2) o que representa Mestre Bimba para eles?; (3) qual a visão da capoeira regional?; (4) Mestre Bimba é um símbolo da capoeira regional?

Os símbolos nos falam de sonhos, conquistas, crenças, amores, paixões que se foram, alegrias vividas, dores guardadas, tristezas sofridas, segredos da alma, expressões do espírito. Os símbolos falam da gente, de mim, de você, da família, do grupo de estudos, do grupo de capoeira, da escola, das festas, da cidade, do povo e principalmente da história.

Jaffé (1977, p. 232) sobre os símbolos assim se exprime:

> A história do simbolismo mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo) ou fabricados pelo homem (casas, barcos ou carros) ou mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo). De fato, todo cosmo é um símbolo em potencial.

O homem é um ser com propensão para criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos e lhes dá vulto, tanto na religião quanto em objetos naturais.

Para Nasser (2003, p. 25), "a noção de símbolo apresenta uma variedade de definições e a cada definição corresponde uma morada. A definição depende da relação que estabelecemos conosco, com o mundo, com os outros e com o transcendente (objetividade, intersubjetividade e transcendência)".

O símbolo ocorre quando o arquétipo surge no aqui e no agora podendo, de algum modo, ser percebido pela consciência. Todo símbolo tem que ser bem fundamentado em um arquétipo e apesar de nem todo arquétipo ser um símbolo, ele sempre o é como possibilidade.

Por outro lado, se algo é ou não um símbolo, depende do ponto de vista da consciência que o contempla. Portanto, um mesmo fenômeno pode ser sinal para um e símbolo para outro. Um caminho que se perde no horizonte pode misteriosamente evocar uma continuidade em direção ao infinito, como pode apenas significar um mero trajeto real e concreto. Uma ponte sobre um abismo pode representar o único meio de transporte de um lugar para outro, como também inexplicavelmente pode remeter à imagem de uma ligação, da solução de um problema, do término de um isolamento etc.

O símbolo é a melhor formulação possível de algo desconhecido. Quando conseguimos explicar alguma coisa por meio de analogias ou por sua designação abreviada, estamos falando de sinal e não de símbolo. Como exemplo, podemos dizer que a cruz representa o amor de Jesus pela humanidade, trata-se de uma explicação e, portanto, estamos aqui lidando com um sinal; porém, se ao nos depararmos com a cruz nos acometermos de uma afeição inexplicável, capaz inclusive de modificar nossa vida, então estamos falando de um símbolo.

Nasser (2003, p. 38) afirma que "o símbolo depende da estrutura ou condição espiritual de cada homem, ou seja, o símbolo compõe a linguagem da alma e do espírito, através da transcendência, funcionando como um mediador, uma ponte. Enquanto vida, o símbolo é um constante transformador de energia". A energia é o elemento responsável em converter o homem, sua alma e espírito vivos. Como tudo em que existe energia, há vida, o símbolo igualmente possui uma energia que tem a capacidade de transformar e modificar as emoções, sentimentos e as coisas.

Pela capacidade de transformação, o símbolo, até certo ponto, pode tornar o visível até no invisível e no divino e, com irresistível força, ele atrai o homem que o contempla. É imprescindível como o próprio espírito do mundo toca a nossa alma. Portanto, o símbolo aproxima o divino do homem.

Os símbolos também representam as conquistas e a vida de um homem, de uma comunidade e até mesmo de um povo. Os símbolos contam histó-

rias, se reportam ao povo, aos seus costumes, seus credos, sua linguagem, assumindo, assim, um dado antropológico universal.

O símbolo não cristaliza os sentimentos, todavia gera uma moldura na qual esses sentimentos possam se expressar livremente. Pois a moldura não contém uma definição de contornos preciso e hermético. Deixa em aberto possibilidades vivas na busca do seu sentido.

Sempre estamos questionando o que na verdade representa mestre Bimba para os seus alunos. Qual o valor evocativo atribuído a Bimba e suas experiências durante a convivência no CCFR?

Gato Branco falando do que representa Mestre Bimba para ele, assim se expressou:

> *Mestre Bimba, eu costumo dizer, nas minhas recordações, com amigos, Mestre Bimba é um diamante, não era um diamante lapidado, era uma verdadeira lição de vida, era um homem inculto, mas ao mesmo tempo com uma sabedoria fantástica, e ele transmitia essa sabedoria para os seus alunos da melhor forma possível, em termos de aconselhamento, enfim, preparava a gente para a vida*.

Medicina assim se refere: "*Mestre Bimba que conheci era um homem negro, pobre, honesto, inteligente, vaidoso, sem instrução escolar, educado, com princípios familiares, apesar de possuir várias famílias (o que não era uma exceção na sua época)*".

Itapoan fala que escreveu dois livros biográficos sobre Mestre Bimba, o primeiro, *Bimba, perfil do mestre*, em 1982, sem a conotação de ser uma biografia definitiva; o segundo, *A saga do Mestre Bimba*, em 1994, um trabalho mais elaborado, quando fez uma análise mais aprofundada da capoeira regional e enfocou a metodologia, a vida, as crônicas, as reportagens vinculadas na imprensa escrita à figura de Bimba, assim como colheu um maior número de informações sobre o mestre. Contudo, ressalta que "*Mestre Bimba é uma pessoa muito grande para que você coloque só em uma obra*" e afirma que continua pesquisando e tem descoberto muitos fatos novos extremamente interessantes.

Sobre o assunto, sobre pessoas verdadeiramente importantes, que chama de figuras exponenciais, destaca Antonio Conselheiro, Lampião, Zumbi e Mestre Bimba, dizendo que são personalidades inesgotáveis que "*você vai ter sempre alguma coisa para escrever sobre essas pessoas*".

Salienta que Mestre Bimba para ele é muito forte, possivelmente uma figura masculina que de algum modo veio "substituir" o seu pai que morreu um ano antes dele entrar para a Academia de Mestre Bimba. "*Era a figura masculina que eu tinha como espelho*".

Chamando a atenção do que representa Mestre Bimba neste universo:

> *Aonde você chegar e falar de Mestre Bimba é sinônimo de capoeira, todo mundo sabe que você está falando de capoeira, Mestre Bimba hoje é uma figura pública e incontestável, e a capoeira regional dele. Hoje, você vê a capoeira que se ensina no mundo todo, no Brasil todo, quase 90% ou mais de 90% é derivado da academia do Mestre Bimba da capoeira regional, com algumas modificações, algumas adaptações que as pessoas tentam, umas felizes e outras infelizes, mas a capoeira do Mestre Bimba é a capoeira que está no mundo, que está no Brasil todo (sic).*

Cafuné assim diz: "*Mestre Bimba para mim foi a princípio um mestre, um professor de capoeira, mas à medida que a gente ia se aproximando, ia tendo contato e convivendo com ele, a gente sentia que ele era muito mais do que isso, ele era um professor de vida, ele me colocou na vida, me ensinou a viver*".

Sariguê se refere a Bimba dizendo ser o mestre uma "figura altiva" e essa sua maneira de ser brioso lhe magnetizava. Afirma ainda que Bimba se impunha pela sua presença, "*não precisava falar nada a presença dele já era o suficiente*".

Arara considera Mestre Bimba "*um chefe de família austero, rigoroso, mas um chefe de família que também mostrava suas alegrias, suas descontrações, a exemplo das festas de formatura*".

Quando perguntamos ao Sacy, quem era Mestre Bimba para ele, que imagem tinha de Mestre Bimba, ele foi enfático, pediu permissão para falar de pé, e justificou dizendo que "*tem pessoas que temos que reverenciar mesmo não tendo a oportunidade de falar diretamente para o mestre, contudo, estou falando com um aluno do mestre, um contemporâneo meu*".

Mestre Bimba, para mim era como se fosse um pai, como era para os demais companheiros, ele não era somente um mestre de Capoeira, era um educador, do orientador, do amigo, que nos guiava no caminho certo, com suas palestras, com as suas aulas, durante as suas solenidades nas academias, o qual era verdadeiro showman, mas antes era realmente um grande educador. Mestre Bimba para mim foi um grande educador (sic).

Perguntamos também a Escurinho quem era Mestre Bimba? Ele prontamente e até com um ar emocionado assim respondeu: "*Mestre Bimba não era, ele continua sendo. Mestre Bimba, para mim é um segundo pai*". E afirma que em todas as oportunidades que têm, nas palestras, nos encontros com amigos e familiares, ele sempre comenta afirmando que Mestre Bimba tem um significado especial para ele e, por isso, considera-o um segundo pai. Disse ainda que tem no seu quarto a fotografia do mestre.

Afirmou que teve um contato mais próximo, mais verdadeiro com o mestre do que com o próprio pai. Disse que com o pai biológico era reprimido das suas pintanças, muitas vezes com castigo e até apanhava de palmatória e cipó cabloco. Seu pai nunca chegou para conversar com ele e, com Mestre Bimba teve a felicidade, ele foi um educador, não só colocou a arte marcial, a defesa, mas Mestre Bimba ensinou a maneira de chegar, por esse motivo nunca sofreu nenhuma agressão (sic).

Boinha retorquiu da seguinte maneira: "*Mestre Bimba para mim é um pai. É um pai porque ele não foi para mim somente um mestre de capoeira, um educador e um orientador*".

Relata, então, a sua história:

[...] quando cheguei lá na Academia no início da década de sessenta para aprender Capoeira, não foi para adestrar o meu corpo, fui aprender pra brigar, meu objetivo na Capoeira era brigar, mas chegando lá em poucos meses, eu vi que era completamente diferente, eu queria aprender algo que não condizia com as normas de Bimba, percebi que estava fora das normas,

então o mestre, um dia ao terminar a aula falou: 'todo mundo pode ir, Boinha você fica sentado naquele banco'. Os colegas saíram intrigados com aquela atitude do mestre. Então o mestre me passou um sabão, me deu um puxão de orelha, dizendo que a capoeira era para educar e não simplesmente agressão.

Disse ainda que o mestre falava por parábolas e que naquele momento ele não entendeu bem o recado, porém, hoje pode compreender o significado daquela lição e mais uma vez afirma: "*Mestre Bimba pra mim é um pai, orientador, um homem maravilhoso*", por esse motivo no início da entrevista Boinha se coloca dizendo ser um eterno discípulo de Bimba.

Geni respondeu à questão dizendo que:

É uma figura muito fácil e ao mesmo tempo muito difícil de dizer quem era Mestre Bimba. Eu considero o Mestre Bimba assim, o Lutero na capoeira, uma pessoa que causou uma reviravolta, uma reforma global na capoeira. Eu acho se não fosse Mestre Bimba, é lógico, a capoeira estaria hoje aí, mas não com essa roupagem que está. Se nós fomos ver hoje a capoeira está em mais de 170 países, e foi Mestre Bimba o primeiro mestre a organizar a capoeira. Mestre Bimba foi o primeiro mestre a registrar uma academia de capoeira. Foi o primeiro mestre a fazer com que a capoeira fosse vista com outros olhos, porque começou a trabalhar a capoeira na sociedade, trabalhando na sociedade essa capoeira foi para o colégio, para a universidade. Eu acho que Mestre Bimba foi o grande marco na história da capoeira. Se não fosse Mestre Bimba, a capoeira não estaria hoje como está. Você vê que a Capoeira hoje está em mais de 170 países, tem mais de 25 mil websites, oportunizando empregos para pessoas que não teriam oportunidade e a capoeira, posso dizer, é a maior embaixatriz da nossa cultura, do nosso Brasil (sic).

Galo responde ao questionamento dizendo:

Que chega a emocionar, porque todos aqueles alunos como você que realmente cresceram sabem que, algo mais, da relação e da interferência, sei lá, da posição até cíclica, eu diria e metodoló-

gica de Mestre Bimba, sobre todos nós. Quem é Mestre Bimba? Foi em uma época tudo e passa e continua ser a razão pela qual estamos aqui, ainda aquele grande mentor, aquele grande orientador (sic).

Comenta ainda que tem realizado algumas palestras, não apenas as específicas de sua área veterinária, mas as que têm a temática da capoeira, o que lhe dá muito prazer e cita como exemplo: "Capoeira retrato de uma época" e "Capoeiragem, a arte de gingar com vida". Afirma: isso é o retrato de Mestre Bimba!

Quando perguntamos a Decanio quem é Mestre Bimba prontamente ele afirmou: "*É muito difícil responder*". E reportando-se à maestria da capoeira, disse só existir um mestre de capoeira. E mais, disse não conhecer ninguém para botar junto de Mestre Bimba. "*Ele é o segundo estágio dos meus ídolos, porque o primeiro é Jesus*". O primeiro, ele encontrou aos oito anos de idade; e o segundo, ele encontrou aos 16 anos incompletos, o que ele chamou de coincidência marcante, e destacou ainda um terceiro que são dois ídolos para ele: Carybé e Verger.

Outrossim, Decanio nos fala sobre o depoimento de Itapoan no filme *Mestre Bimba: a capoeira iluminada*, sobre a transferência de Bimba para Goiânia, que achou muito bonito quando Itapoan falou: "*na Bahia Bimba não morreu e não seria abandonado nunca*". "*E Bimba, na minha casa, teria não um quarto, mas um altar, para que nós pudéssemos cultuá-lo como pai, um exemplo de correção*".

Angoleiro conta das suas dificuldades no aprendizado da capoeira, lembrando que Mestre Bimba tinha muita paciência com ele, mandava repetir os golpes várias vezes, foi muito cuidadoso, portanto, ele foi um pai e uma mãe para ele.

Analisando as falas de cada um dos entrevistados, entendemos que Mestre Bimba foi significativamente importante na vida de cada um deles, mesmo esses alunos tendo convivido em épocas diferentes. Não se pode aquilatar aqui a duração e a intensidade dessa convivência, assim como o processo da relação interpessoal e os frutos disso para cada indivíduo.

Nas entrevistas, eles deixaram transparecer a emoção quando falavam de Mestre Bimba. Percebemos também que o estado emocional tem um

significado arraigado, porque se configura particularmente na história de vida de cada um, em que ao longo do tempo puderam eleger Bimba como um arquétipo, ora reforçando um estado conflituoso da adolescência, ora como um símbolo para suas vidas.

Para Mattedi (1997, p. 9), "os arquétipos e as forças impulsionadoras que eles representam não são nem construtivos, nem destrutivos por si só. Eles podem desempenhar os papéis, dependendo do modo como se integram na vida da comunidade ou do indivíduo e do modo como são vividos em termos do aqui e agora".

Essa admiração por Mestre Bimba, antes dispersa, guardada no âmago de cada sujeito da Regional de Bimba, vem se revelando aos poucos pelo crescimento e valoração da capoeira no mundo inteiro. A participação, cada vez mais crescente dos alunos de Bimba nas rodas de capoeira, nos debates, nos batizados, nas formaturas, nos seminários e, sobretudo, por meio das pesquisas, tem oportunizado descobertas inusitadas sobre a capoeira regional.

Temos acompanhado inúmeros relatos referentes à história de vida, em que esses sujeitos depõem sobre suas experiências vividas junto a Mestre Bimba. São na maioria das vezes histórias e descobertas fantásticas, favorecidas pela simplicidade da comunicação, acompanhadas pela exteriorização das emoções, propiciando dessa maneira uma declaração aberta dos seus medos, das desconfianças, dos aprendizados, das emoções, da satisfação e da alegria de ter convivido com Mestre Bimba em alguma época.

Como frisou Decânio, todo aluno de Bimba tinha que ser batizado para deixar de ser um simples homem e ganhar uma conotação diferenciada na sua comunidade, "*ser aluno de Bimba e da capoeira regional, não simplesmente um homem da capoeira*".

Portanto, distinguimos nos relatos citados anteriormente um forte simbolismo de Mestre Bimba como um pai, aquele que orienta, que guia, que dá segurança, que ensinou a arte dos relacionamentos e os preparou para enfrentar a vida sempre gingando.

Capoeira regional no olhar dos alunos de Mestre Bimba

Aqui, discutiremos os pontos de vista e o entendimento dos alunos de Mestre Bimba a respeito da capoeira regional. Queremos esmiuçar algumas

particularidades inerentes ao olhar daqueles que conviveram diretamente com Bimba. Sabendo de antemão que os nossos entrevistados tiveram uma expressiva passagem pelo CCFR nas décadas de 1960 e 1970, sendo que um dos entrevistados retrata seu olhar através de uma larga lente, justamente por ter convivido com Mestre Bimba desde a década de 1930. Essas experiências de vida é que nos instiga a interrogarmos esses sujeitos capoeira sobre a impressão de que têm cada um deles sobre o CCFR, também conhecido como Academia de Mestre Bimba.

Cafuné assim se coloca:

> *Eu tenho duas impressões fortes. Uma que era o local de aprendizagem não só de capoeira, mas como aprendizagem de vida, e a segunda, a impressão de uma irmandade muito grande, um companheirismo, uma comunicação muito grande, uma cumplicidade muito forte entre as pessoas que estavam ali e que praticavam. E isso não tava só ali dentro como a gente levava isso também para fora, nossos colegas que estavam ali com outras pessoas que estavam de fora, a gente começava a praticar aquela cumplicidade, aquela amizade e harmonia que a gente tinha ali dentro.*

Para Medicina:

> *O Centro de Cultura Física Regional ainda vai merecer muitos estudos sobre a sua fundação e manutenção. Não sei como ele sobreviveu inclusive após já ser considerado um local de referência para a capoeira com aquela administração tão primária do Mestre Bimba. Como pude participar e ajudar na parte da administração financeira (naquela época não possuía nenhum conhecimento sobre o assunto), após oito meses do meu ingresso para aprender capoeira até o meu afastamento, quando já médico e fazendo pós-graduação e também cuidando das necessidades médicas do Mestre Bimba juntamente com o Mestre de capoeira Ângelo Decanio, meu mestre na Faculdade de Medicina em Técnica Cirúrgica (que dominava como poucos professores e médicos baianos). Somente sei que as dificuldades financeiras e*

a falta de uma administração efetiva levaram a sua falência e a inconsequente transferência do Mestre Bimba e suas famílias para Goiânia (sic).

Gato Branco se refere ao CCFR dizendo: "*para mim naquele tempo, é que o centro formava bem os jovens. Bimba buscava alguma forma de ensinar, transmitir, os ensinamentos da capoeira regional, como uma defesa pessoal, com um misto de dança folclórica* (*sic*)". Porém, "*não somente se detinha a ensinar defesa pessoal, ensinava a parte comportamental, como a gente devia se comportar como capoeirista*". Enfoca ainda que esses ensinamentos adquiridos na academia lhe têm servido muito na vida profissional.

Galo é enfático afirmando que:

Mestre Bimba tinha um nivelamento para todos os alunos, ele impunha aquela austeridade no ensinamento, agora, tinham alguns alunos que ficavam no Esquenta Banho e às vezes no Sítio Caruano depois das festas e, às vezes nos íamos para lá onde acontecia uma festa, eu diria familiar, da família de Mestre Bimba, dos seus capoeiristas. Então a gente tinha um tratamento, assim, eu diria em determinados momentos. Essa é outra imagem que vem, depois que ia todo mundo embora, tanto lá, mas principalmente lá em cima no terreiro, ele ficava sentado naquela janela – se lembra Hélio? – e botava os pés pra cima e ficava batendo papo com a gente, aquilo era outro ensinamento, porque aí ele relaxava e começava a contar as suas histórias, histórias que nos ensinavam sem precisar estar naquele momento dando pernada, estava nos ensinando como interpretar todos os passos e as pernadas que ele deu na vida (sic).

Angoleiro conta muitas histórias da sua inserção na capoeira, dizendo que inicialmente começou a praticar capoeira angola com Mestre Pastinha e depois por insistência do seu pai chegou até a academia da capoeira regional de Bimba. Relata, ainda, que no início não gostava muito, mas que contou com o apoio decisivo de Bimba: "*eu contei com a paciência de mestre Bimba, ele tinha o maior carinho, ele tinha um cuidado comigo que era um negócio, ele não era um pai não, ele era uma mãe muito cuidadosa, 'bota a perna aqui*

Angoleiro' e me levava com jeito". Angoleiro ainda diz que ele era uma pessoa difícil, "*muito torto em matéria de comportamento de rua*" e que na escola, em casa, na academia, ele tinha um tipo diferente da personalidade "*meio doida*" que apresentava na rua. Esse comportamento deu margem a Mestre Bimba para lhe aplicar uma punição, "*uma suspensão*" que coincidiu com o dia da formatura. Admite Angoleiro que esse fato lhe marcou profundamente.

Angoleiro conta em detalhes o fato incomum:

> *[...] a suspensão aconteceu no dia da minha formatura, a minha madrinha seria inclusive Emília Biancardi, tava tudo certo, tudo bonito, ela estava pronta para ser a madrinha e ele me deixou na casinha, uma budeguinha onde era servida a mulher barbada lembra, ele me deixou ali, meu parceiro de formatura era Medicina Branco, que não é o Medicina de Itabuna. Então quando foi um dia ele passou na oficina de meu pai e disse 'diga ao Angoleiro para ir lá', era perto do meu aniversário, meu aniversário é 25 de abril, isso foi em 1961. Então no dia 23 de abril num domingo cheguei lá, ele fez uma roda pra mim e me formou, a festa não foi lá no Sítio Caruano. Pois bem, ele me formou, fez a roda comigo, foi uma festa muito bonita, eu chorei pra burro na época, fez o jogo do 'tira-medalha', me deu minha medalha e me deu de presente uma coisa que tenho até hoje que foi o dobrão de Santa Cecília dele como uma forma de expressar seu carinho. Ele gostava muito de mim e eu andava muito com ele (sic).*

Angoleiro cita ainda que Mestre Bimba, nos intervalos de aula especialmente a do meio-dia, convidava-o para lhe acompanhar na oficina de seu pai e muitas vezes descia o Plano Inclinado Gonçalves, localizado no Centro Histórico de Salvador, localizado atrás da Catedral Basílica da Sé, que liga o bairro do Comércio ao Pelourinho. Angoleiro disse ainda que Bimba costumava ir ao Cais do Ouro, e que nessa caminhada o mestre se mostrava mais descontraído, engraçado, gozador, "*moleque*" e "*uma pessoa totalmente diferente do que ouço falar por aí da dureza dele*".

Falando sobre a maneira de Mestre Bimba ensinar a Capoeira Regional, Angoleiro fala particularmente de um momento em que o mestre o procurava ensinar um martelo, ou melhor, corrigir o golpe do martelo, o qual

praticava de maneira perigosa e lembra dos exercícios que desenvolveu na cadeira. Acrescenta a forma didática usada por Bimba, sua paciência, "*de maneira competentíssima e paciente que um didata efetivamente assumido, assuntado, entendeu, na sua base de sabedoria pode referenciar*" (*sic*). Diz ficar intrigado com a complexidade da capoeira regional: "*pra mim, complexidade saudável, é exatamente o fato dela ter sido instituída por essa relação apresentada por esse didata que foi Mestre Bimba, mas com a sua própria pedagogia montada a maneira dele, uma pedagogia perfeita*" (*sic*).

Escurinho – que disse transitar na área da capoeira há 43 anos, colaborando com a Fundação Mestre Bimba, Projeto Capoerê, escrevendo artigos, orientando mestres de capoeira, participando de eventos e ministrando aulas – asseverou que frequentou assiduamente a escola de Bimba durante nove anos ininterruptos. "*Eu andava colado com ele*". Lembrou ainda que foi um aluno privilegiado por ter acesso livre à academia, pois podia frequentar as aulas de capoeira regional sem ter um horário fixo.

Escurinho, sobre a influência da capoeira regional na sua vida, salientou que "aprendeu a se relacionar com as pessoas e que o relacionamento entre indivíduos é uma arte de viver, é como uma arte de vender, ser um vendedor e essa experiência na academia de Mestre Bimba lhe proporcionou oportunidades na sua vida profissional. Por esses e muitos outros motivos ele considera Mestre Bimba um educador. "*A imagem que tenho de Bimba é a de um educador*".

Nalvinha retrata a Capoeira Regional pela sua vivência no Grupo Folclórico:

> *Eu sambava e dançava o candomblé. O grupo de apresentações trouxe o ensinamento valioso para mim, foi a partilha. Sabe eu aprendi a partilhar e aprendi a me preocupar com o próximo. Você lembra principalmente quando nós viajávamos a preocupação que ele tinha com todo mundo, de ficar num bom lugar, ficar num hotel legal, ter boa comida, queria estar certo de que todos estivessem bem, realmente se preocupava com todos (sic).*

Ressalta que Mestre Bimba fazia questão de dividir o cachê entre todos os participantes: alunos, tocadores e baianas. "*Nesse ponto quero dar o meu testemunho de que eu participei do Grupo de Apresentações de Bimba e em*

diversas ocasiões recebi a partilha do cachê, que como estudante vibrava com a possibilidade de um bom fim de semana".

Sacy entende que o CCFT "*era uma escola de vida, ali você não somente aprendia a se defender e atacar, lógico, até como uma luta. Nós aprendíamos uma terapia de vida, dentro da academia de Bimba, lá você se desligava dos problemas*".

Assim revela: "*não tínhamos problemas com os companheiros da capoeira, lá não havia inimizade, era um ambiente muito sadio*". Sobre o ambiente, assevera que não existia fofoca por esse motivo*: "chegar na academia era como tivéssemos chegando na própria casa*".

Arara afirma que entrou para "*aprender a capoeira regional pela sua admiração, principalmente por julgar ser a capoeira mais dirigida para a defesa pessoal, também pela sua beleza*".

> *A impressão que guardo da Academia de Mestre Bimba tem um sentimento de muita fraternidade. A Academia era uma família, embora tivesse treinos meio quentes, mas existia o culto da amizade, uma amizade e companheirismo a toda prova. Tanto assim, quem mexia com um aluno de Bimba, podia estar mexendo com toda a Academia, mexia no enxame todo. A Academia tinha um ambiente bem família comandada por um chefe de família austero, que também mostrava suas alegrias, especialmente nas festas de formaturas, onde Bimba se mostrava mais descontraído e alegre (sic).*

Para Geni, "*na Academia de Mestre Bimba, a convivência era bastante franca. Mestre Bimba nos ensinava não somente a capoeira, mas ensinava a se ter o respeito mútuo, ensinava como na vida se ganha e se perde*". Contou que teve a oportunidade de tomar um galopante de um companheiro de jogo e o mestre fez a pressão costumeira incentivando que corresse atrás do prejuízo, fosse em busca da forra.

Geni ressalta que, na academia de Mestre Bimba, "*a gente jogava uma capoeira forte. Em todas as aulas, nós víamos acontecer os golpes da rasteira, vingativa, banda-de-costa, banda-traçada, galopante e ainda tinha o esquenta-banho, mas nunca presenciei uma briga*".

Mestre Bimba ensinava a gente ser um capoeirista, a respeitar o colega, a viver em comunidade, a saber se você tomou uma rasteira hoje é porque você vacilou, você deu uma brecha, porém amanhã pode recuperar o tempo perdido. Na Academia de Mestre Bimba, foi o lugar onde fiz bastantes amigos e aprendi mais do que na capoeira angola, mais que capoeira de rua, que na roda todo mundo é igual.

Decanio chama atenção que uma das lições mais valiosas da capoeira regional é simplesmente fazer as pessoas entenderem que não se cria nada sozinho, apenas o Deus Criador é capaz de fazê-lo. "*Na verdade, a regional no* boom *da capoeira não é de Bimba só, não é minha, não é sua, não é dele, não é de ninguém, é o dedo de Deus*". Relata a influência dos alunos na construção da capoeira regional, citando a influência de Sisnando na década de 1930, quando veio para Bahia estudar Medicina e frequentou intensivamente as aulas de Bimba.

A academia de Mestre Bimba era uma verdadeira escola; escola essa que ensinava capoeira regional como principal motivação, no entanto, extrapolava suas ações ensinando a viver, a ser um cidadão, um homem de princípios morais. O ensino da capoeira regional não se limitava unicamente à sala de aula, ao espaço físico do CCFR, ele ultrapassava os muros da academia proporcionando novas experiências e conhecimentos.

A capoeira ensinada no CCFR tinha um vigor motivacional surpreendente, justamente pelos desafios impostos cotidianamente e um aprendizado baseado na experimentação constante e sempre na perspectiva da descoberta do novo.

Como se referiu Cafuné, era um local onde se aprendia capoeira, convivia com os diferentes, enriquecia o espírito e se fazia amigos: "*a gente começava a praticar aquela cumplicidade, aquela amizade e harmonia que a gente tinha ali dentro*". Medicina fala de uma situação deveras instigante, pois também relatou a confiança que Bimba tinha nos seus alunos e sempre os colocava para ajudar na administração do seu centro de cultura e capoeira. Possivelmente, pela insegurança que lhe assolava pelo pouco estudo, mas sobretudo um gesto de confiança partilhado por todos seus alunos.

Considerações finais

Depois de ouvir as histórias contadas pelos ex-alunos de Mestre Bimba sobre suas experiências vivenciadas no CCFR sob a batuta de um mestre austero e comprometido com o seu projeto de criação e expansão da capoeira regional, encontramos evidências que potencializam o ensino da Capoeira Regional como um instrumento vital para educação e formação dos jovens capoeiristas da época. Igualmente, encontramos indícios no decorrer das falas dos entrevistados de que todos eles valorizam e reconhecem o quanto Mestre Bimba influenciou a vida de cada um deles a ponto de projetar o mestre simbolicamente como um ídolo com a capacidade de remetê-los a um outro patamar de vida.

Referências

ABREU, F. J. de. O batizado da capoeira. *Negaça*, Salvador, ano 3, n. 3, p. 55-58, 1995.

ABREU, F. J. de. *Bimba é bamba*: a capoeira no ringue. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.

ALMEIDA, R. C. A. *A saga do mestre Bimba*. Salvador: Ginga Associação de Capoeira, 1994.

ALMEIDA, R. C. A. *Bimba*: perfil do mestre. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1982.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

CAMPOS, H. *Capoeira, do popular para a universidade*: uma trajetória de resistência. 1999. Tese (Livre Docência em Educação Física) – American World University, Iowa, 1999.

CAMPOS, H. *Capoeira na escola*. Salvador: Presscolor, 1990.

CAMPOS, H. *Capoeira na universidade*: uma trajetória de resistência. Salvador: Edufba, 2001.

CAMPOS, H. A Política de expansão da Capoeira Regional. *In*: MATTA, A. E. R. (org.). *et al*. *Educação, cultura e direito*: coletânea em homenagem a Edivaldo M. Boaventura. Salvador: Edufba, 2005. p. 175-201.

CARMO-NETO, D. G. do. *Metodologia científica para principiantes*. Salvador: Editora Universitária Americana, 1993.

CHIZZOTTI, A. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Cortez, 2001.

DECANIO FILHO, A. A. *A herança de mestre Bimba*. Salvador: [*s. n.*], 1996.

GOLDENBERG, M. *A arte de pesquisar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

HOFMANN, H. *Como trabalhar intuitivamente com os símbolos*: inspiração, meditação, proteção e cura. São Paulo: Pensamento, 1999.

JAFFÉ, A. O simbolismo nas artes plásticas. *In*: JUNG, C. G. (ed.). *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 232-316.

JUNG, C. G. (ed.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

MATTEDI, C. *Senna*: um novo Mito Nacional e o modo de ser brasileiro. 1997. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

MOURA, J. *Capoeira*: a luta regional baiana. Salvador: SMEC/PMS, 1979. (Cadernos de Cultura, n. 1).

MOURA, J. Capoeira Regional baiana. *O Município*, Salvador, ano 2, n. 1, p. 4-5, 1968.

MOURA, J. *Mestre Bimba*: a crônica da capoeiragem. Salvador, 1993.

NASSER, M. C. de Q. C. *O que dizem os símbolos*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, E. M. *Conversando sobre capoeira*. São José dos Campos: JAC, 1996.

SILVEIRA, N. da. O mundo das imagens. São Paulo: Ática, 2000.

SODRÉ, M. *Mestre Bimba*: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

4
Capoeira de rua e a memorialização da escravidão no Rio de Janeiro[1]

Matthias Röhrig Assunção

Sábado, 15 de setembro de 2012, foi um daqueles lindos dias de primavera no Rio de Janeiro, perfeitos 26 ºC, nem muito quente, nem úmido, nem frio. Ao me aproximar do local do Cais do Valongo no final da manhã, notei a brisa suave e pensei: este é o clima ideal para uma roda de rua de capoeira! Era pouco depois do meio-dia quando a soteropolitana Mestra Janja, uma das mais antigas mestras de capoeira da capoeira angola e ativista engajada pela igualdade negra e de gênero, abriu a roda. Ela cantava uma ladainha tradicional que buscava preparar espiritualmente os participantes para a apresentação, ao mesmo tempo em que pedia permissão e benevolência aos ancestrais. Ela tocava o berimbau gunga, com o som mais profundo. À sua esquerda, estava Mestre Célio, líder do grupo de capoeira Aluandê, tocando o berimbau médio, e ao lado dele, na viola, o arco musical com o tom mais alto, Mestre Carlão, organizador dessa terceira roda no Valongo, na zona portuária do Rio. A orquestra de capoeira foi complementada por dois pandeiros, um agogô, um reco-reco e um tambor de atabaque, tocados por outros mestres, professores e alunos avançados. Mestra Janja mudou para uma louvação e, em seguida, para um corrido, que permite que os jogos comecem. Dois capoeiristas experientes, Mestre Moura de Caxias e Contramestre Coqueiro, estavam agachados aos pés dos tocadores de arco musical. Eles vinham acompanhando a canção de louvor de Janja com gestos teatrais convidativos, contribuindo para a abertura do espaço ritual da roda, e agora iniciavam o primeiro jogo.

1 Uma primeira versão deste texto foi publicado como "Street Capoeira and the Memorialization of Slavery in Rio de Janeiro", *Luso-Brazilian Review*, v. 59, nº 1, p. 143-180, June 2022.

Essa terceira roda no Valongo foi bem frequentada por mais de 50 capoeiristas e vários espectadores. No meio da apresentação, Mestre Carlão parou a roda para graduar um aluno britânico seu, Charley, para se tornar um treinel, ou seja, qualificado para ensinar capoeira. Como a tradição manda, Charley teve que jogar com vários mestres ou alunos avançados em sequência para provar suas habilidades. Ao final da roda, todos desceram os degraus em direção às pedras de paralelepípedos recém-desenterradas do antigo Cais do Valongo, onde centenas de milhares de africanos escravizados foram desembarcados entre 1774 e 1831 para servir seus novos senhores. Uma senhora negra idosa que a maioria das pessoas só conhecia como Tia Lúcia cantou uma canção muito triste: "o mar o mar que trouxe vocês, escravos, tristeza que chorou, deixou tua pátria para aqui morrer [...]"[2].

Na minha percepção, esse evento sinalizou um passo importante na união de capoeiristas de diferentes cores de pele, classes e bairros do Rio de Janeiro, além de visitantes, para lembrar as raízes da capoeira na África e a escravização que os africanos sofreram no Brasil. Como acadêmico, também me senti feliz por ter contribuído para o evento com uma palestra que ocorreu antes da roda, na qual tentei resumir alguns resultados de um projeto de pesquisa em andamento sobre as raízes angolanas da capoeira. A palestra tematizou os "Benguelas", como eram chamados os africanos escravizados que embarcavam naquele porto centro-africano e como passaram a se autodenominar no Brasil. Expliquei os jogos de combate existentes no sudoeste de Angola hoje e destaquei suas habilidades marciais com armas como o porrinho, uma espécie de bastão esculpido em madeira. Como acadêmico branco, de origem europeia, criado no Rio de Janeiro e vivendo dos dois lados do Atlântico desde então, senti-me particularmente comovido com o que percebi como um momento de cura das feridas de um passado terrível que assombrará para sempre as margens desse oceano. Ao mesmo tempo, também celebrávamos a resiliência dos africanos escravizados, que, contra todas as adversidades, conseguiram desenvolver e transmitir a bela arte da capoeira, levando assim uma mensagem de esperança.

Como historiador, sempre fui fascinado pelo passado sempre presente na capoeira. Como praticante, estou impressionado com a mudança que

2 Veja o clipe do documentário sobre a terceira Roda do Valongo em: https://www.youtube.com/watch?v=30_kiJyCo24.

a capoeira sofreu desde que comecei a treinar, em 1981. Este capítulo tem como objetivo mostrar como a capoeira pode se tornar um exercício na história pública da escravidão e das lutas negras pós-emancipação. Procura avaliar o potencial de união e cura, mas também traçar disputas e conflitos dentro ou ao redor de rodas de rua. Focaliza o caso dessas apresentações de rua no centro do Rio de Janeiro, algumas das quais acontecem em locais centrais da memória negra, como o Cais do Valongo. Em 2012, os organizadores de nove rodas de rua que aconteciam por toda a cidade e subúrbios como Caxias decidiram reunir suas atividades em uma "Conexão". O esperado aumento de visibilidade ocorreu, visto que mais pessoas compareceram às rodas e aos eventos relacionados. No entanto, uma série de questões também surgiram entre os participantes, o que resultou na desintegração da Conexão alguns anos depois. Tendo frequentado essas rodas de rua em várias ocasiões desde 2004, entrevistado mestres e trocado opiniões informais com outros participantes, quero refletir aqui sobre esses desenvolvimentos e descobrir razões tanto para o crescimento quanto para a crise.

Esse processo recente faz parte de uma mudança na relação da capoeira com o espaço público e o papel da capoeira na sociedade brasileira. Também reflete o impacto de novos projetos de urbanização na área portuária central, como o Porto Maravilha, associados às Olimpíadas de 2016. Assim, as primeiras seções a seguir resumem as mudanças que afetaram a capoeira no espaço público até o milênio e delineiam a transformação da área portuária, antes de examinar mais detalhadamente as inovações introduzidas nos últimos anos por quatro mestres da Conexão Carioca de Rodas de Rua atuantes nas áreas centrais da cidade. Como pretendo mostrar, a transformação da paisagem urbana contribuiu para o sucesso ou desaparecimento de algumas rodas. Outros fatores também foram cruciais nesse processo, como a organização interna das rodas, os tipos de atividades desenvolvidas junto a elas e a origem social e racial dos participantes. Essa experiência contribuiu para aumentar a autoconsciência e o orgulho, mas também deixou aparentes divisões crescentes sobre o que é a capoeira e quem tem o direito de falar em seu nome.

As metamorfoses da capoeira no espaço público do Rio de Janeiro

A capoeira foi documentada pela primeira vez na década de 1810 no Rio de Janeiro. A maioria dos estudiosos concorda que foi baseada em formas africanas anteriores, embora detalhes de contribuições específicas permaneçam escassos (Assunção, 2020; Desch-Obi, 2008; Soares, 2001). A recém-criada polícia profissional lutou para reprimir essa prática indisciplinada (Holloway, 1989). Essa "capoeira escrava[3]" era praticada e jogada não só nos quintais, mas também nas ruas, nas praças e morros que circundavam as moradias da cidade. A capoeira daquela época já era jogada em roda, cercada de músicos, participantes e plateia[4]. Com a expansão da capoeira, na segunda metade do século XIX, para as classes populares livres, sua prática tornou-se ainda mais visível. Apesar das repressões periódicas da polícia, os capoeiras – como os praticantes eram então chamados – eram conhecidos por exibir suas habilidades em frente a procissões católicas e desfiles militares. Gangues de capoeira (maltas) se espalharam por muitos bairros e desenvolveram fortes identidades locais (Soares, 1994). Brigas de rua entre gangues de capoeira e a polícia, ou entre gangues rivais, eram uma característica comum do Rio de Janeiro imperial (Bretas, 1991). O célebre escritor Machado de Assis (1839-1908) afirmava que a principal razão pela qual os capoeiras cortavam as barrigas de outras pessoas era o "erotismo de publicidade" e sugeria que os jornais parassem de noticiá-los (Assis, 1944, p. 227-230).

Essa ânsia por publicidade foi interrompida pela repressão republicana quando a prática da capoeira foi proibida pelo novo Código Criminal e, na prática, erradicada das ruas do Rio em 1889-1890. O chefe de polícia deportou centenas de capoeiras para uma distante ilha atlântica ou os exilou para outros locais distantes, sem o devido julgamento (Dias, 2001; Pires, 2010, p. 51-84). Parece que apenas na Bahia a capoeira sobreviveu como uma forma de arte complexa (Assunção, 2005, p. 122-123; Pires, 2010, p. 164). Em vez de se entrelaçar com gangues e cultura política como no Rio, a prática ali se

3 Carlos Soares, *A capoeira escrava*.

4 A evidência mais forte e conhecida disso é a famosa gravura "Capoera ou danse de la guerre", baseada em uma ilustração de Johann Moritz Rugendas, *Voyage pittoresque dans le Brésil* (Paris, 1835).

integrou mais profundamente à cultura afro-baiana. As rodas aconteciam aos domingos nos bairros negros. Embora ainda pudessem ser dispersadas pela polícia, elas eram comuns nas praças durante as festas de largo, ou festas para os santos padroeiros, de novembro ao Carnaval, em fevereiro.

A revalorização do patrimônio afro-baiano na década de 1930 e o impulso de modernização da arte levaram a importantes mudanças em sua prática e sua exibição em novos espaços públicos. A capoeira passou das páginas de crime dos jornais para aquelas dedicadas à cultura, ao esporte ou ao folclore. Embora a capoeira pudesse agora ser realizada em vários tipos de eventos públicos – do Congresso Afro-Brasileiro de 1937 a uma manifestação pelo Partido Comunista Brasileiro na década de 1940 –, a modernização levou a capoeira das ruas para as chamadas "academias". Ou seja, a criação de grupos formais de capoeira com uniformes e a profissionalização dos professores ou mestres deslocaram a prática para espaços fechados. Muitos grupos não queriam mais jogar na rua, pois isso geralmente era estigmatizado como malandragem, ou seja, ociosidade e vadiagem, uma associação que os modernizadores e a maioria dos praticantes queriam evitar. Jogar na rua, além disso, trazia riscos muito maiores para a própria segurança.

A modernização da capoeira levou inicialmente ao surgimento de dois estilos concorrentes, regional e angola. Embora o angola seja mais enfaticamente tradicionalista, ambos mantiveram um núcleo de música, percussão e letras de capoeira. Com a migração dos baianos para a Região Sudeste, mais industrializada, entre as décadas de 1950 e 1970, desenvolveu-se ali um novo estilo, que em muitos aspectos mesclou elementos da regional e da angola, e mais tarde ficou conhecido como capoeira "contemporânea" (Assunção, 2005, p. 192-203)[5].

A modernização mudou a relevância dos espaços públicos para a prática da capoeira. A contemporânea muitas vezes foca na eficácia – a ponto de alguns praticantes participarem de competições de Artes Marciais Mistas – e no desempenho acrobático, que são treinados com mais precisão e segurança no ambiente especial de um ginásio ou academia. Assim, as rodas de rua na segunda metade do século XX representavam um elemento muito menor da capoeira "esportiva". Após o renascimento da capoeira no Rio de

5 Ver também: https://capoeirahistory.com/the-project/.

Janeiro na década de 1950, um punhado de rodas de rua acontecia com certa regularidade na cidade, localizadas na Quinta da Boa Vista, próxima à Igreja da Penha e, durante o Carnaval, na Estação Central do Brasil, ao lado dos desfiles das escolas de samba, bem como no subúrbio Duque de Caxias. No entanto, na década de 1990, todas elas haviam desaparecido, com exceção da roda de Caxias, que sobrevive até hoje[6].

Como a capoeira adquiriu mais respeitabilidade como patrimônio cultural no processo de "patrimonialização", ela voltou a se tornar mais visível no espaço público[7]. No entanto, embora as rodas de rua possam ser vistas com mais frequência hoje, geralmente são eventos pontuais de grupos individuais. A capoeira continua sendo praticada e jogada principalmente nos espaços fechados das academias[8]. Por essa razão, a organização de rodas de rua regulares em vários locais centrais do Rio de Janeiro em 2012, conhecida como Conexão Carioca de Rodas de Rua, fugiu da norma.

Porto e cidade: reconfigurações da área central do Rio de Janeiro

O ressurgimento das rodas de rua no centro do Rio deve ser entendido no contexto da grande transformação do porto fluminense e adjacências. O centro do Rio já havia sido alvo de vários grandes projetos de urbanização, desde o nivelamento do Morro do Castelo e a construção de uma "Avenida Central" da *belle époque* implementada pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX (Gaffney, 2010). Depois, em 2011, foram lançadas grandes obras de preparação para dois megaeventos que a cidade sediou: a partici-

6 A partir de 1981, teve também a roda de rua anual em homenagem a Pastinha.

7 Em 2006, o Ministério da Cultura e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) iniciaram o processo que reconheceu a roda de capoeira e os mestres de capoeira como "patrimônio imaterial" do Brasil (2008). Em 2014, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) inscreveu a roda de capoeira na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Ver: https://ich.unesco.org/en/RL/capoeira-circle-00892.

Para uma avaliação, consulte Fonseca e Vieira (2014).

8 Em Salvador, uma roda regular é realizada no Mercado Modelo, e um grupo, "Raízes de Rua", afirma praticar "capoeira de rua", em oposição aos outros estilos.

pação na Copa do Mundo de Futebol de 2014 e as Olimpíadas de 2016, que aconteceram exclusivamente no Rio.

A área portuária passou por uma série de mudanças funcionais ao longo de sua história. Durante a maior parte do período colonial, o desembarque e a venda de africanos escravizados ocorreram próximos ao palácio governamental, hoje Paço Imperial, situado na Praça Quinze de Novembro. Na década de 1770, essas atividades foram transferidas para a praia do Valongo, na época ainda um subúrbio. Para facilitar o desembarque de africanos escravizados de navios negreiros ancorados no porto do Rio, um cais de pedra foi erguido em 1811. A área ficou conhecida como Cais do Valongo e era cercada por armazéns, alguns dos quais serviam como mercados de escravos. Os africanos escravizados passaram por quarentena, exames de saúde e recuperação nessa área. A estigmatização de todo o bairro data desse período, quando contemporâneos reclamavam do cheiro de corpos em decomposição de pessoas escravizadas que não conseguiram se recuperar da travessia do Atlântico e cujos cadáveres eram desrespeitosamente jogados em uma vala comum próxima, conhecida como Cemitério dos Pretos Novos, ou jogados nos manguezais do entorno (Honorato, 2008, p. 137; Lima; Sene; Souza, 2016, p. 306). Com a abolição formal (embora não efetiva) do tráfico transatlântico de escravizados em 1831, o Cais do Valongo foi desativado e o comércio então ilegal mudou-se para locais mais discretos ao longo do litoral da província do Rio. Em 1843, o Cais do Valongo foi coberto por outro cais de pedra para a recepção da princesa dos Bourbons, Teresa, que se casaria com o imperador brasileiro Pedro II, e assim até seu nome desapareceu dos mapas.

Devido aos aterros na zona portuária, a área ficou mais distante da orla e, no século XX, o antigo local do Valongo foi transformado em praça, a Praça Jornal do Comércio, apagando qualquer memória do antigo comércio infame. O porto em si, ao longo da orla, próximo aos três antigos bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo, foi em grande parte desativado em 1970 por não poder ser adaptado para receber contêineres. Desde o século XIX, toda a área portuária, incluindo esses bairros e o vizinho Morro da Providência – a primeira favela, constituída por galpões improvisados em um morro íngreme considerado impróprio para construções convencionais –, passou a ser considerada, em termos sociais, uma zona marginal (Broudehoux;

Monteiro, 2017, p. 493; Lima; Sene; Souza, 2016, p. 318). Embora todas as áreas portuárias sejam geralmente zonas estigmatizadas, pois contêm distritos de prostituição, no caso do Rio, essa estigmatização se estendeu muito além da própria área da orla para incluir bairros inteiros.

Em contraste com o centro da cidade, a maior parte dessa área era habitada por afro-brasileiros, o que obviamente contribuiu para sua baixa estima aos olhos da elite branca. No entanto, essa área, conhecida como "Pequena África", tornou-se também berço do samba, forma cultural afro-brasileira consagrada como símbolo da identidade nacional brasileira na década de 1930[9]. O local conhecido como Pedra do Sal, lar de alguns compositores famosos, foi declarado "patrimônio nacional" em 1987 (Mattos; Abreu, 2010, p. 15). A área portuária também foi famosa por seus capoeiras em vários momentos de sua história, desde Prata Preta, líder do bairro da Saúde durante o motim antivacina de 1904, até os trabalhadores portuários baianos que mantiveram a lendária roda da Estação Central nas décadas de 1950 e 1960 (Honorato, 2015, p. 50)[10].

O longo descaso com a área portuária foi reforçado durante o período da ditadura militar; o desenvolvimento mais significativo consistiu na construção de uma estrada elevada (Perimetral) ligando o centro da cidade à principal via de saída (Avenida Brasil), em 1970. A Perimetral fragmentou ainda mais a área portuária e contribuiu para a degradação das praças e ruas a que se sobrepunha. Todas essas intervenções contribuíram para o desenvolvimento de uma geografia urbana peculiar no centro do Rio de Janeiro, uma divisão deletéria entre a área portuária e o distrito empresarial vizinho conhecido como Centro (Broudehoux; Monteiro, 2017, p. 7)[11].

---

9 Há algum debate hoje sobre a extensão precisa da área conhecida como "Pequena África", em particular se ela também inclui bairros como a Cidade Nova, mais para o interior.

10 Para a *Roda da Central*, ver Assunção (2021), e o documentário *Roda da Central*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iYjF_GwRxl0.

11 Exemplos disso são os dois ostentosos novos museus na Praça Mauá, projetados por arquitetos de prestígio. Mas não foi só isso: a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto (CDURP) arrecadou 7,3 bilhões de reais por meio de isenções de restrições de construção, que permitiram a construção de arranha-céus de até 40 andares para acomodar empresas, novas *startups* "Yuccie" e residências de classe média (Sarayed-Din; Ahmad; Zainol, 2013, p. 6).

A bonança econômica dos anos 2000 e a bem-sucedida candidatura do governo Lula (2003-2010) a dois megaeventos esportivos internacionais resultaram numa tentativa de revitalização e modernização da área portuária e sua integração à cidade. A Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDUPR) foi criada para implementar o plano Porto Maravilha. Embora seus objetivos declarados estivessem cheios de promessas de uma vida melhor para os moradores mais pobres da área e o resgate de seu patrimônio cultural, os críticos viam isso como um plano para transformar toda a área "em um espaço de prazer para o entretenimento de uma elite globalizada" (Broudehoux, 2017, p. 7).

No entanto, apesar de apenas 3% do orçamento da CDURP ter sido dedicado a projetos culturais, as iniciativas culturais na área cresceram em importância na última década devido ao envolvimento de vários outros atores sociais, interessados no resgate do patrimônio cultural da área portuária. Os anos 2000 foram marcados por um impressionante renascimento de memórias reprimidas da opressão dos africanos escravizados, como as escavações do Cais do Valongo e do vizinho Cemitério dos Pretos Novos. Como mencionado, milhares de cadáveres foram despejados ali até pelo menos 1831 (Honorato, 2008; Pereira, 2007). Mais tarde, casas foram construídas no local, apagando-o dos mapas e da memória pública. Os mortos só "voltaram" na década de 1990, quando os donos de um sobrado descobriram restos humanos enquanto realizavam uma reforma. Empenharam-se ativamente no seu resgate e acabaram por transformar a pequena casa e um edifício adjacente num lugar de memória, que ainda é propriedade privada, mas que agora acolhe também uma associação, o Instituto dos Pretos Novos (IPN). O Complexo do Valongo, que compreende esse cemitério, o Cais do Valongo e um pequeno parque adjacente, está se desenvolvendo rapidamente como um lugar de memória para os horrores do tráfico transatlântico de escravos para o Brasil. Como apontaram Vassalo e Cicalo, essa súbita "patrimonialização" pode ser explicada pela interseção entre a "afirmação gradual do multiculturalismo e da diversidade étnico-racial" e os projetos de revitalização, resultando no envolvimento ativo não apenas de urbanistas e administradores, mas também de militantes do Movimento Negro e pesquisadores acadêmicos comprometidos (Vassalo; Cicalo, 2015, p. 41). Os três grupos concordaram sobre a importância de

desfazer representações negativas da área portuária, mesmo que não pelos mesmos motivos. Foi nesse contexto de grandes transformações urbanas e batalhas por seus rumos e significados que as rodas de capoeira de rua começaram a ser realizadas no porto e em outras áreas centrais.

A Conexão Carioca de Rodas de Rua (2012-2016)

Em 2012, duas rodas de rua já aconteciam no centro do Rio de Janeiro, na Cinelândia (com Mestre Manoel) e nos Arcos da Lapa (com Mestre Célio), dois mestres negros do estilo tradicionalista angola. Ambos moravam na periferia, mas decidiram realizar suas rodas no centro da cidade para ter mais visibilidade. Inicialmente, as rodas não tiveram muito público. Isso pode ser explicado pelo fato de que a capoeira angola é menos popular do que o estilo mais chamativo e mais praticado, a capoeira contemporânea. Nesse momento, Carlo Alexandre Teixeira, mais conhecido como Mestre Carlão, mestre branco do estilo Angola com longa experiência no ensino de capoeira no exterior, retornou ao Rio, vindo do Reino Unido[12]. Procurava um espaço para organizar sua própria roda. Um amigo, o compositor, escritor e radialista negro Délcio Teobaldo, descreveu as mudanças que estavam acontecendo na área portuária e recomendou que ele desse uma olhada nas escavações. Caminhando pelo sítio do Valongo, Carlão viu uma das arqueólogas, Tânia Andrade Lima, realizando as escavações e coletando artefatos. Ela falou sobre a importância do local para a história da escravidão e explicou que o lançamento oficial estava sendo preparado. Inspirado pela história sinistra do Cais, ele decidiu realizar uma roda regular no local uma vez por mês. A primeira roda do Valongo ocorreu uma semana após a inauguração do sítio arqueológico e sua abertura ao público, em junho de 2012[13].

Carlão foi então alertado por Mestre Célio de que outra roda acabara de começar no mesmo sábado de cada mês sob o histórico Arco do Teles, ao lado da Praça Quinze de Novembro. Essa roda era liderada pelo Contramestre Fábio e por sua parceira Japa (que se identificam como sendo de ascendência mista ou mestiços). Ambos eram do "Marrom e Alunos",

12 Para a biografia de M. Carlão, ver: Daniel Granada (2015, p. 222-242).

13 Mestre Carlão, entrevista por Matthias Röhrig Assunção, Rio de Janeiro, 10 abril 2017.

o maior grupo de angola do Rio na época. O Arco do Teles está localizado em uma praça próxima à Baía de Guanabara, onde também foram desembarcados africanos escravizados e que fazia parte do território da gangue de capoeira chamada Malta da Marinha. Mestre Célio, então, sugeriu que seria melhor coordenar essas rodas para evitar conflitos. Ele propôs unir forças e ligar todas as rodas de rua, criando o que ficou conhecido como a "Conexão Carioca de Rodas de Rua". Vários outros mestres de capoeira angola aderiram à ideia e, em questão de meses, nove rodas passaram a fazer parte da Conexão. Dessas nove, quatro estavam localizadas no centro do Rio (Lavradio, Teles, Valongo, Cinelândia), duas próximas ao centro (República e Praça São Salvador), uma na zona sul, uma em Caxias e uma em Niterói, do outro lado da Baía de Guanabara[14]. Em outras palavras, a Conexão conseguiu unir mestres e grupos de origens sociais e raciais muito diferentes e de uma ampla gama de locais dentro da metrópole do Grande Rio em uma aliança de trabalho.

A Conexão Carioca foi importante em vários aspectos para aumentar o público e a visibilidade dessas rodas de rua. Em primeiro lugar, ao acordar um horário de apenas uma roda em cada sexta-feira ou sábado de cada mês, evitaram-se conflitos de horários e maior competição entre mestres. Em segundo lugar, todos os mestres participantes incentivavam seus próprios alunos a irem para as outras rodas de rua, e muitas vezes os próprios mestres também iam. Isso aumentou o número de capoeiristas frequentando cada roda. O resultado foi uma maior intensidade na *performance* e um maior nível técnico de jogo – com mais jogadores experientes presentes –, o que, por sua vez, ajudou a atrair o público em geral. Quanto mais pessoas se reuniam, mais a roda de rua se tornava visível para os trabalhadores da área, transeuntes e turistas. No entanto, a importância dessas rodas de rua foi muito além dos números de audiência.

Muitos mestres enfatizam que realizar uma roda na rua os reconecta às tradições mais antigas da capoeira. Como explicado anteriormente, antes da criação de grupos e academias modernas, as rodas de capoeira sempre aconteciam na rua. Nas palavras de Mestre Cláudio, mestre negro responsável pela roda na Praça São Salvador, em bairro de classe média predominante-

14 Ver em: http://portalcapoeira.com/capoeira/eventos-agenda /calendario-da-conexao-carioca-de-rodas-nas-ruas.

mente branca: "*o Rio de Janeiro sempre teve uma característica de roda de rua no passado. Penha, Quinta e a roda da Central. Essas são as rodas que eu peguei ainda [antes de pararem de acontecer nos anos 1980]*"[15]. Ao mesmo tempo, as rodas nas ruas hoje são diferentes das rodas de rua anteriores. Agora, um mestre em particular assume a responsabilidade geral pela organização, enquanto antes elas eram mais espontâneas, sem uma pessoa no comando. Mestre Cláudio, nascido em 1954, e, portanto, o mais sênior da Conexão, faz uma distinção entre uma "roda de rua" de outrora e uma "roda na rua" de um grupo organizado que costuma treinar em uma academia. Em termos dessa distinção, os eventos da Conexão seriam mais corretamente caracterizados como rodas *na* rua.

É importante ressaltar a diferença entre uma roda na rua e as rodas nos espaços fechados de escolas, ginásios ou academias. Não só o público é mais restrito nesse último, mas também toda a "energia" é diferente. Na roda de rua, como explica Mestre Célio: "*você está devolvendo ao povo o que é dele de fato [...] A manifestação cultural tem que estar na rua*". "*Incorpora mais a coisa [...] A ancestralidade está muito mais presente [...] A energia positiva [está na rua]. Porque a capoeira não nasceu na academia, mas na rua, na feira, no carnaval*"[16]. Essa energia diferente na rua tem um preço, é claro. Rodas na rua são, por definição, imprevisíveis. Nunca se sabe quem vai entrar na roda ou quem pode querer começar uma briga. Uma roda de rua, portanto, requer grandes habilidades do mestre e de seus assistentes no comando e a capacidade de evitar brigas abertas ou outros tipos de problemas. No centro do Rio, por exemplo, as rodas podem ter que competir com outros eventos, música alta e barulho. Pessoas bêbadas muitas vezes entram na roda e é necessário lidar com elas. O Contramestre Fábio relata que, quando começaram a realizar a roda embaixo do Arco do Teles, foi necessário realizar negociações com as pessoas em situação de rua ou com vendedores na praça e na rua adjacente[17].

15 Mestre Claúdio, entrevista por Matthias Röhrig Assunção, Rio de Janeiro, 11 abril 2017.

16 Mestre Célio Gomes, entrevista por Matthias Röhrig Assunção, Rio de Janeiro, 11 de abril de 2017.

17 Contramestre Fábio "Chapéu de Couro"", entrevista por Matthias Röhrig Assunção, Facebook Messenger, 6 junho 2017.

O público em algumas rodas tem sido maior do que em outras. A Roda do Lavradio, que acontece em meio ao movimentado mercado de rua no bairro central da Lapa, costuma atrair muitos praticantes. Outro motivo é a abordagem adotada por seu organizador, Mestre Célio:

> *Outra coisa: eu recebo as pessoas bem, entendeu? Eu gosto de receber as pessoas, independente do estilo delas. [...] Se o camarada tá com corda na cintura [um marcador do estilo Contemporâneo], você trata ele bem assim mesmo, entendeu? Você valoriza a capoeira do cara, valoriza o cara. Deixar o cara tocar o berimbau, cantar, jogar. Aí o que acontece? Se o cara se sentir bem, na roda do Lavradio, é por causa disso. Eu nunca fui de barreirar as pessoas. A única coisa que eu sempre pedi na Lavradio é: sabe tocar, vai tocar. Não sabe tocar, sai. Nunca proibi.*

Tendo estado presente em várias rodas por lá, posso confirmar que o Lavradio atrai grande número de praticantes de todos os estilos e também de toda a cidade, subúrbios e periferia. Outros mestres usaram diferentes meios para atrair novos públicos: por exemplo, uma programação cultural complementar. A roda do Arco do Teles é sempre seguida por um samba de roda, a forma rural e baiana de samba, historicamente associada à capoeira naquele estado brasileiro. Como explica o Contramestre Fábio:

> *Foi ai que percebi também que tinha muito capoeirista que no final fazia samba, mas fazia samba capenga, que era samba pela metade. Um samba que era misturado, um samba de caboclo, de Zeca Pagodinho, de Martinho da Vila com capoeira, era um samba muito misto [...] Então a gente começou a procurar o samba rural mesmo, do Recôncavo baiano, do Sertão, do interior da Bahia mesmo [...].*

Ou seja, aquela roda tentava "resgatar" outra forma cultural tradicional, o que servia ao mesmo tempo para atrair um público diferente para o local. De fato, o samba de roda é tão movimentado quanto a roda de capoeira que o antecede.

A roda do Valongo provavelmente foi mais longe nessa busca de apresentar mais do que "apenas" uma roda de capoeira. Mestre Carlão se baseou em sua larga experiência como intérprete e em suas conexões com artistas e acadêmicos para transformar a roda de rua em um acontecimento cultural multifacetado. A roda do Valongo era sempre precedida de outro evento. Poderia ser uma roda dos saberes, na qual acadêmicos ou outros profissionais, por exemplo, diretores de teatro, dariam uma palestra, como mencionado anteriormente. Ou uma roda dos fazeres, com bailarinos e músicos profissionais, em particular percussionistas, oferecendo uma oficina gratuita ao público. Cada um desses eventos atraiu pessoas que normalmente não iriam a uma roda de capoeira.

Figura 1 – Oficina de tambor com Carlos Negreiros, 2014
Fonte: Kabula Arte e Projetos.

Não há dúvidas de que uma das grandes conquistas da Conexão Carioca foi o aumento da visibilidade da capoeira no espaço público: as ruas do Rio. Isso foi reforçado pelo uso efetivo das mídias sociais, do cinema e da fotografia. Cada roda foi amplamente divulgada no Facebook. Uma talen-

tosa fotógrafa, Maria Buzanovsky, investiu grande parte de seu tempo na cobertura sistemática de rodas de rua. Como lembra Mestre Carlão, *"a mídia social ajudou muito. As fotos da Maria, inegável. Trouxeram uma... foi uma redescoberta da capoeira pela fotografia, porra, de alto nível. Ela descobriu uma questão muito legal dos ângulos, que ela pegou do [Pierre] Verger"*[18]. Após cada roda, fotos selecionadas dos jogos eram postadas nas redes sociais. Mestre Carlão também obteve apoio de um cinegrafista e cineasta, Guilherme Begué, que editou clipes de quatro a cinco minutos com destaques da roda do Valongo, os quais também foram postados e se popularizaram, dada a alta qualidade do trabalho de câmera, a combinação habilidosa de palestras e jogos e o uso de câmera lenta e outras técnicas. Essa presença na internet impulsionou a visibilidade das rodas, em especial da roda do Valongo, e aumentou ainda mais o público.

Figura 2 – Oficina de Dança Afro com Valéria Monã
Fonte: Kabula Arte e Projetos.

18 Mestre Carlão, entrevista. Pierre Verger foi um fotógrafo e antropólogo francês que tirou centenas de fotos icônicas da capoeira na década de 1940.

Embora a roda do Valongo tenha começado em 14 de julho de 2012 como um evento improvisado, contando apenas com o apoio de voluntários, Mestre Carlão posteriormente conseguiu apoio financeiro. Em 2013, a CDURP lançou, em conjunto com a prefeitura do Rio de Janeiro, o edital "Porto Maravilha Cultural", como forma de incentivar iniciativas culturais locais. Mestre Carlão submeteu o projeto "O Porto Importa – Memórias do Cais do Valongo". Ele obteve financiamento no final daquele ano, o que lhe permitiu não apenas continuar com os três "círculos" mensais que já aconteciam há mais de um ano, mas também documentar todo o projeto por meio de três novas produções: uma exposição fotográfica da obra de Maria Buzanovsky, um documentário e um livro (Teixeira, 2015)[19]. Enquanto o financiamento aumentava ainda mais a visibilidade da roda do Valongo, no entanto, também aumentou as disparidades entre as diferentes rodas da Conexão Carioca e, finalmente, contribuiu para seu fim.

Figura 3 – Roda dos Saberes com Hebe Mattos
Fonte: Kabula Arte e Projetos.

19 O filme está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EAQranIgycA. Para saber mais sobre as rodas dos saberes e os resultados do projeto, consulte Victoria Adams (2021).

Figura 4 – Roda de Saberes com Martha Abreu
Fonte: Kabula Arte e Projetos.

Capoeira como catalisador e ferramenta de cura

Como dito anteriormente, há um consenso entre os praticantes de capoeira no Brasil de que a conexão entre o passado opressor da escravidão e a capoeira é maior nas rodas de rua. Daí surge a questão de até que ponto as rodas de rua podem desempenhar um papel na memorialização da escravidão e das lutas contemporâneas por seu legado. Estou ciente dos muitos significados possíveis de "memória" e do uso inflacionário desse conceito (Klein, 2000). No entanto, dada a lacuna entre a crescente historiografia sobre a escravidão e a percepção popular do passado escravocrata, em particular entre os praticantes de capoeira no Brasil, a distinção entre história e memória ainda é útil. Por "memorialização", refiro-me à importância crescente, nos discursos e práticas dos capoeiristas, da escravidão como chave para a compreensão de questões brasileiras contemporâneas, como desigualdade, racismo e violência. Como têm apontado estudiosos, a memória é frequentemente associada à lembrança de eventos traumáticos (Berliner,

2005). A subjetividade sem dúvida desempenha um papel maior na memória da capoeira do que na historiografia, na qual as "energias" não são uma forma aceita de evidência. A subjetividade, no entanto, pode ser mais eficaz do que o rigor acadêmico para induzir emoções e alimentar processos de cura. Daí a importância da memória como parceira da história, para auxiliar no enfrentamento de traumas como a escravidão e a discriminação.

Figura 5 – Mestre Célio Gomes
Fonte: fotografia de Rui Zilnet.

Figura 6 – Mestre Carlão
Fonte: fotografia do autor.

Figura 7 – Contramestre Fábio
Fonte: Contramestre Fábio "Chapéu de Couro"[20].

Figura 8 – Mestre Claudio
Fonte: fotografia do autor.

20 Ver em: https://www.facebook.com/profile.php?id=100042527288651.

Figura 9 – Roda do Lavradio com o Mestre João Grande
Fonte: fotografia de Rui Zilnet.

Figura 10 – Roda do Valongo com Mestre Graffit
Fonte: fotografia de Maria Buzanovsky.

A sociedade brasileira tem sido notoriamente lenta e resistente ao lidar com os esqueletos em seu armário. Isso vale tanto para a memória da ditadura militar (1964-1985) quanto para a memória da escravidão. Uma "política do silêncio" prevaleceu por muito tempo em relação aos abusos do regime militar. Somente a partir de 2005, o Brasil passou a abraçar, muito timidamente, a "política da memória", com a instalação de uma Comissão da Verdade (Schneider, 2011). Em relação à escravidão, as políticas de apagamento são muito mais antigas. Por pelo menos durante um século após a abolição da escravatura (1888), a versão dominante da história era que a escravidão no Brasil havia sido "mais branda" do que em outros lugares, que o Brasil desfrutava de uma "democracia racial" e que a discriminação racial não era sistemática. Isso só começou a mudar com o crescimento dos movimentos negros e a rápida expansão de uma historiografia revisionista sobre a escravidão, nas universidades brasileiras, a partir dos anos 1980.

Muitos grupos de capoeira abraçaram de todo o coração essa redescoberta da escravidão como crucial para o período formativo de sua arte. No final da década de 1970, por exemplo, um importante grupo paulista adotou o nome "Cativeiro", termo muito associado à escravidão no português popular brasileiro, e proclamou que a capoeira era "a expressão de uma raça". Na mesma época, outro grupo, os "Capitães de Areia", substituiu o primeiro cordel para praticantes por um símbolo da escravidão, uma corrente. À medida que o estudante avançava, a corrente era substituída por símbolos de quilombismo e liberdade (Reis, 1997, p. 175-195). Todos os grupos que abraçavam abordagens afrocêntricas incorporavam a escravidão em suas narrativas, como parte de seu argumento do caráter essencialmente africano da capoeira. Como Downey mostrou para o grupo Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), que teve papel de destaque nesse processo durante os anos 1980 e início dos anos 1990:

> A versão do GCAP sobre a origem africana da capoeira refuta explicitamente duas justificativas para chamar a arte de 'brasileira': primeiro, que a capoeira foi criada por povos africanos ou a partir de elementos africanos no Brasil e, segundo, que o catalisador essencial para a transformação da arte na capoeira contemporânea foi a escravidão (Downey, 1998, p. 78).

Desse modo, "muitos dos membros do GCAP veem, assim, sua prática de capoeira como um projeto político na tradição de resistência escrava e quilombismo, ou fuga, no Brasil" (Downey, 1998, p. 79). Podemos expandir isso com segurança para muitos outros capoeiristas no Brasil, a ponto de a presença da capoeira na sociedade quilombola mais famosa, na Palmares do século XVII, ser geralmente assumida como um fato (para o qual não há absolutamente nenhuma evidência). O reconhecimento oficial pelo Estado brasileiro da discriminação existente contra os afro-brasileiros, que veio com o processo de democratização na década de 1980, só fortaleceu esse vínculo[21].

A sobreposição de outro cais no Cais do Valongo, poucos anos após seu desmonte como local de desembarque de africanos escravizados, e o posterior aterro e transformação da área em praça são emblemáticos do apagamento da escravidão da história pública no Brasil. O mesmo se aplica à construção de casas residenciais no local do antigo cemitério dos "Pretos Novos". Como mencionado anteriormente, somente em tempos muito recentes, essa política mudou com o trabalho arqueológico nos sítios que compõem o complexo do Valongo, e o paralelo com as mudanças em relação à memória da ditadura não é coincidência. Apenas recentemente, por exemplo, iniciou-se uma discussão sobre um museu dedicado à escravidão e à experiência afro-brasileira no Rio de Janeiro[22]. No entanto, como a forma e o *design* de tal museu já estão causando controvérsia, e tanto a cidade quanto o estado do Rio de Janeiro estão em uma situação financeira terrível, parece que, por enquanto, ações mais espontâneas dos cidadãos para honrar a memória daqueles engolidos pelo tráfico negreiro terão precedência nesses locais.

As rodas de rua da capoeira podem cumprir diversas funções nesse processo de memorialização. Embora as rodas de capoeira não estejam

21 Isso também levou à criação de instituições de apoio ao empoderamento negro (por exemplo, a Fundação Palmares, ativa desde 1992) e à introdução de ações afirmativas pelo governo Lula (2003-2010).

22 Ver: http://portomaravilha.com.br/noticiasdetalhe/4907. A ideia inicial da ex-secretária municipal de Cultura Nilcemar Nogueira e de um grupo de ativistas era criar um Museu da Escravidão e da Liberdade, ou MEL, ao lado do complexo do Valongo. Após consulta a outros agentes e instituições envolvidas, o nome foi alterado para Museu da História e Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), que finalmente começou a funcionar na rua Pedro Ernesto, nº 80, na Gamboa.

focadas principalmente em encenar a história da escravidão, essa história está presente de várias formas na roda. Várias canções tematizam a opressão dos escravizados e sua resistência por meio da capoeira (Assunção, 2007). Em particular, canções em que o cantor adota a perspectiva dos escravizados são testemunho de como os capoeiristas brasileiros sentem empatia com seu sofrimento. Tomemos, por exemplo, os principais versos de uma canção popular em rodas de capoeira:

> No tempo do cativeiro
> Quando o senhor me batia
> Eu rezava pra Nossa Senhora, ai meu Deus
> Como a pancada doía
> Quando eu cheguei na Bahia, a capoeira me libertou
> Até hoje ainda me lembro, das ordens do meu Senhor:
> Trabalha negro, negro trabalha
> Trabalha negro pra não apanhar[23].

A questão da escravidão e da ancestralidade africana é tematizada por vários mestres, embora com ênfase e significado diferentes. Mestre Célio enfatiza bastante a energia espiritual da roda de rua que pode se conectar com o passado:

> *Muitos pretos morreram, muitos pretos cultivaram a capoeira, muitos pretos sofreram para a capoeira estar aqui. O som do berimbau, ele vai buscar esses camaradas onde estão. [...] Essa energia estimula a vinda deles ao local. Eu acredito que o som do berimbau traz esses mestres que já se foram. Como na roda do Lavradio. [...] Aqueles capoeiristas que estavam ali, eles estão presentes em forma de energia. Então eu acredito nisso.*

Os detalhes que ele não fornece são facilmente verificáveis. O bairro da Lapa foi sede da malta de capoeira Espada durante o Segundo Império

23 Esta é a versão cantada por Mestre Boca Rica, em 2011, para o projeto "Raízes Angolanas da Capoeira". Essa canção de autoria desconhecida e com múltiplas variações remonta à década de 1980, segundo Mestre Cobra Mansa (comunicação pessoal). Veja, por exemplo: http://www.capoeira-music.net/all-capoeira-songs/all-capoeira-corridos-songs-n/no-tempo-do-cativeiro/.

(1840-1889). Muitos deles teriam percorrido a Rua Lavradio, que corre ao longo do Morro do Santo Antônio, o qual abrigava uma favela onde viviam muitos sambistas e batuqueiros famosos até que o morro fosse arrasado na década de 1960[24].

Para o Contramestre Fábio, parece claro que a capoeira tem uma função curativa, em especial naqueles lugares assombrados pelo sofrimento dos escravizados:

> *Essa visão que eu tive do Arco do Telles, da gente fazer lá... Da mesma forma que lá no Valongo, da mesma forma que lá nos pretos forros [Cemitério dos Pretos Novos], (esqueci o nome) locais onde teve sofrimento, locais onde foram enterradas pessoas, [...] a gente tenta hoje transformar tristeza em alegria... roda de samba, samba de roda, tenta botar o jongo, a capoeira, as manifestações mais próximas dos africanos, dos afro-brasileiros. Na verdade, quando falei de apagar a escravidão, seria transformar a dor em amor, o ódio em carinho, seria isso.*

Vários escritores e ativistas têm destacado essa natureza extremamente contraditória do porto do Rio como uma área de imenso sofrimento, mas também de maravilhosa criação[25]. As Rodas de Saber organizadas por Mestre Carlão no Cais do Valongo expandiram de muitas maneiras a memorialização para outras dimensões, ao trazer ao público informações sobre novas pesquisas de especialistas em escravidão e pós-emancipação. De várias maneiras, isso ajudou os capoeiristas a desenvolver uma compreensão racional do significado de locais como o Valongo. Mas a força da capoeira, como a de outras artes performáticas, não está tanto em fornecer informações históricas detalhadas, mas em agir como um catalisador: provocar reações que podem ser consideradas parte de um processo de cura. Como escreveu Sanja Bahun, "a produção e recepção da arte oferece uma oportu-

24 Para uma visão cartográfica dessas transformações, consulte o projeto da Rice University em: www.imaginerio.org.

25 Hebe Mattos, por exemplo, afirma que o porto é "o lugar onde o milagre literalmente acontece"; enquanto Luiz Antônio Simas destaca que aqui "um processo de morte é subvertido em um processo de afirmação da vida" graças aos "verdadeiros heróis civilizatórios" que viveram na área portuária. Veja seus depoimentos em Teixeira (2015, p. 39, 69, 71).

nidade única de envolver traumas históricos numa ação pública catártica e sob as circunstâncias relativamente protegidas da atividade criativa" (Bahun, 2015, p. 157).

A *performance* teatral pode ser um excelente exemplo desse processo catalisador. Os atores da peça teatral *Lembrar é resistir* (1999) utilizaram as antigas salas de tortura da polícia política, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), de São Paulo como palco para sua atuação, mediando o encontro dos espectadores com as celas vazias, que de outra forma dificilmente teriam potencial para transmitir os horrores ali ocorridos. Como os agentes do DOPS haviam removido a maioria dos vestígios, como pichações de prisioneiros nas paredes, somente o teatro poderia devolver visibilidade às câmaras de tortura (Atencio, 2013).

Como as rodas de rua da capoeira podem produzir resultados semelhantes? Organizar rodas de capoeira em locais como o complexo do Valongo e o Arco do Teles torna praticamente impossível não se envolver de alguma forma com memórias de escravidão e sofrimento. No entanto, essa associação não é necessariamente automática, e esses locais, ainda hoje, precisam da mediação de atores para cumprir seu propósito de memorialização. As rodas de rua da capoeira contribuem para dar visibilidade ao passado da escravidão em locais como o Valongo. O poder transformador das rodas de rua vem através da intensa identificação emocional da maioria dos praticantes com a história da capoeira, resultando em uma sensibilidade aguçada à "energia" de locais como o Valongo ou o Arco do Teles, como destacam os depoimentos do Mestre Célio e do Contramestre Fábio (e confirmam vários participantes com quem conversei).

A cultura afro-carioca é fortemente moldada pelos povos da África Centro-Ocidental. Assim, ao afirmar a presença de capoeiristas de tempos passados no território de uma roda de rua, isso inevitavelmente aponta para cultos a ancestrais nas religiões formadas pelas crenças africanas e por africanos e seus descendentes no Rio, especialmente a macumba e a umbanda. Uma figura-chave de um grupo de entidades "malandras" chamado "o povo da rua" é Zé Pelintra, o malandro arquetípico que veste o terno branco do malandro, uma gravata vermelha, uma faixa vermelha no chapéu branco e sapatos bicolores. Zé Pelintra é o arquétipo de capoeirista do passado, cujo traje ainda hoje é usado por alguns mestres em ocasiões solenes. Outros

ancestrais da capoeira têm uma história mais rastreável através de suas façanhas nas maltas ou em rodas de rua do passado[26].

Muitos também veem os próprios movimentos de capoeira como uma forma de conhecimento incorporado ou "arquivo corporal" que se liga diretamente à memória da escravidão (Tavares, 1984). A teatralidade do jogo cria uma atmosfera emocionalmente carregada, em que os jogadores tendem a se identificar com as capoeiristas do passado ou pelo menos se veem como continuando essa tradição. Esse sentido de drama é contagiante e envolve o público[27]. Em outras palavras, a capoeira – assim como outras formas afro-brasileiras como o jongo, o samba de roda e o candomblé – é ferramenta privilegiada para conectar os visitantes ao significado mais profundo do Cais do Valongo e do Arco do Teles, além de outros locais de memória. Segundo Downey (2002, p. 491), é possível argumentar que a capoeira possibilita que brancos ou não negros sintam maior empatia com a opressão dos escravizados, por meio de intenso treinamento de capoeira e aprendizado da malícia.

Comparada a uma performance encenada de atores que tentam transformar espectadores em testemunhas, a capoeira tem a vantagem de uma inclusão mais ampla, já que qualquer praticante da arte pode participar da roda sem ensaio prévio. Conhecer e respeitar os rituais da capoeira proporciona uma linguagem, e a roda, um espaço de diálogo. Como posso atestar por experiência pessoal, jogar capoeira próximo ou literalmente em cima dos restos mortais de milhares de africanos escravizados dá uma sensação nitidamente palpável da herança africana do jogo[28]. Também nutre o respeito pelos africanos que desenvolveram a arte em circunstâncias tão terríveis e a transmitiram às gerações seguintes, para que sobrevivesse até hoje. Por isso, acredito que jogar capoeira em locais como o Cais do Valongo também tem uma função curativa, pois apela não só para uma identificação racional com as vítimas da escravização no Brasil, mas para os sentimentos e emoções dos praticantes e do público. Jogar, cantar ou apenas assistir à capoeira jogada

26 Tomemos como exemplo Brancura, famoso jogador de pernada carioca, uma das formas derivadas da capoeira histórica. Ver: Luiz Antonio Simas, em Teixeira (2015, p. 69).

27 Para descrições e análises da teatralidade dos jogos de capoeira e das relações entre jogadores e músicos, ver: Downey (1998), Granada (2015), González Varela (2017) e Delamont, Stephens e Campos (2017).

28 Em dias de chuva, a roda do Valongo acontecia no Instituto dos Pretos Novos.

na roda nesse ambiente torna-se, efetivamente, uma homenagem aos ancestrais africanos escravizados. No entanto, o racismo institucional, somado à frequente discriminação informal, faz da memória pública da escravidão um terreno muito contestado no Brasil. Não surpreende que essas questões, que refletem e reverberam conflitos mais amplos na sociedade brasileira, também tenham aparecido entre os capoeiristas da Conexão. Além disso, as rodas de rua costumam acontecer em locais sujeitos a disputas territoriais e conflitos sociais, como mostrará a próxima seção.

Capoeira em territórios disputados

No caso da Conexão Carioca, disputas territoriais, sociais e identitárias contribuíram para seu término em 2016, apenas quatro anos após sua criação. Um conflito importante surgiu a respeito da propriedade da capoeira, informado por políticas identitárias e exclusão social. A apropriação de formas culturais populares afro-brasileiras por outras classes sociais ou grupos raciais tem gerado debates no Brasil desde, pelo menos, a década de 1980. A disseminação de manifestações de origem africana para além de seu público original, embora geralmente vista como positiva, também resultou em vários desenvolvimentos negativos. O corolário da expansão muitas vezes foi o desempoderamento de artistas afro-brasileiros, especialmente aqueles de classes populares.

Outra preocupação é o frequente apagamento da contribuição africana nos discursos hegemônicos. As narrativas nacionalistas, por exemplo, enfatizam bastante o caráter "brasileiro" de formas populares como o samba. Essas questões tenderam a adquirir importância na medida em que a transição para a democracia gerou enormes expectativas em relação ao fim da discriminação racial. Apesar dos avanços significativos em algumas áreas, no entanto, a igualdade entre negros e outros cidadãos não tem se materializado na sociedade como um todo, e as discussões entre diferentes atores sociais e grupos às vezes se tornam acrimoniosas. O crescimento da interação virtual via mídias sociais também estimulou a polarização[29].

29 Recentemente, por exemplo, o uso de um turbante de estilo africano por uma menina branca após tratamento contra câncer gerou discussão acalorada na internet. Ver: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/turbantes-e-apropriacao-cultural,

Entre os praticantes de capoeira, esse debate tem uma longa história, pois as apropriações – isto é, não apenas a prática da capoeira por brancos ou estrangeiros, mas também tentativas de modernizá-la ou "esportificá-la" e apagar suas tradições afro-brasileiras – já eram aparentes no final do século XIX. A capoeira angola constituiu-se muito como uma reação contra o surgimento do estilo regional, que era visto pelos mestres tradicionalistas como uma comercialização das tradições da capoeira, com muitas concessões sendo feitas às exigências das artes marciais modernas ou à competição de estilo ocidental. Mestre Bimba e seus seguidores na Bahia, assim como o grupo "Senzala" no Rio, têm sido frequentemente acusados de "branquear" a capoeira. A capoeira angola, ao adotar uma postura tradicionalista, afirmava resistir à apropriação por brancos de classe média ou por uma lógica capitalista[30]. O quanto tais reivindicações correspondem à realidade é, evidentemente, outra questão, já que a maioria dos afro-brasileiros pratica o estilo contemporâneo, não o estilo angola. Parece que nas últimas décadas, alimentado pela impressionante globalização da arte, surgiu uma espécie de consenso no sentido de que qualquer pessoa pode praticar capoeira, independentemente de etnia, classe, gênero e idade, mas que quem entra no jogo tem que respeitar a roda, ou o que, na capoeira, em analogia às religiões afro-brasileiras, chama-se de "fundamentos" da arte.

Mestre Célio observa que até a tradição afro-baiana do candomblé tem muitos adeptos brancos hoje e explica: "*tem que respeitar os princípios. Eu sou a favor de quem apoia a nossa cultura. A cor da pele não importa*". Autoidentificado como negro, "nosso", para ele, claro, remete à cultura negra no Brasil. Essa abertura, característica fundamental e também um ponto forte da capoeira moderna, é relativamente fácil de implementar em termos de participação em uma roda, na rua ou na academia. Em todos os lugares, os jogadores que desejam entrar no jogo precisam cumprir as regras implicitamente estabelecidas pelo mestre responsável (e que também podem ser

#VaiTerBrancaDe-TurbanteSim, http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1861267-polemica-sobre-uso-de-turbante-suscita-debate-sobre-apropriacao-cultural.shtml.

30 Essa afirmação foi apresentada como argumento acadêmico na década de 1980 por Alejandro Frigerio (1989). O problema é que Frigerio tomou as declarações dos angoleiros acriticamente, ignorando completamente o que os capoeiristas de outros estilos pensavam sobre diferenças estilísticas.

explicitadas se necessário). No entanto, isso não significa necessariamente que todos tenham a mesma legitimidade para representar ou falar em nome da arte. Como os capoeiristas negros mais militantes gostam de apontar: "capoeira é para tod@s, mas não é de tod@s".

Ainda mais complicada, claro, foi a situação da roda do Valongo, um lugar carregado de intenso valor simbólico. Provavelmente não há outro local no Brasil que represente mais fortemente hoje o sofrimento dos africanos escravizados. Por essa razão, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) reconheceu recentemente o Valongo como Patrimônio da Humanidade (Rio's [...], 2017). O fato de um mestre branco estar no comando da roda de capoeira aqui, contrariando a expectativa geral, naturalmente levantou questionamentos, preocupações e críticas. Isso também levou a uma interessante mudança de visão e atitude no próprio Mestre Carlão, ao que ele chamou de "ruptura fundamental" em sua prática de capoeira. Primeiro, ele redescobriu sua própria herança africana. Passou a lembrar mais intensamente da avó, Oscarina, filha de uma mulher negra e de um português. Ele compôs uma ladainha especial para ela – monólogo geralmente cantado pelo mestre responsável que inicia uma roda de capoeira. Pode-se ler isso como um meio de ganhar legitimidade adicional, mas também reflete o fato de que a branquitude no Brasil é construída de forma muito diferente dos EUA e que a maioria dos brasileiros classificados como brancos também tem alguma parte da ancestralidade africana. A maior fluidez das fronteiras raciais faz com que as questões de apropriação sejam tratadas de forma diferente, já que a maioria dos brasileiros se sente, portanto, mais no direito de fazer uso da cultura e dos artefatos afro-brasileiros. É isso que faz, como mostrou Peter Fry, toda a diferença entre feijoada e *soul food* (Fry, 1982).

Em resposta a esse questionamento de seu papel, Carlão tentou não monopolizar a gunga – o arco musical com o som mais profundo que conduz toda a orquestra da capoeira – ao realizar a roda no Valongo, passando-a para algum outro mestre ou tocador experiente logo após iniciar a roda: "*eu aprendi a dar espaço. Aprendi a pisar atrás, ou pisar do lado. E dar espaço à fala negra, aos protagonistas da história africana do Rio de Janeiro*". No entanto, é evidente que isso não foi suficiente. Como o próprio Mestre Carlão relata, ele era constantemente questionado, particularmente por capoei-

ristas negros, sobre seu papel como "*um mestre de capoeira branco num lugar de memória negra, falando de história negra, sobre a nossa história*".

> *Tudo isso Matthias, doeu muito. Mexeu muito com meu ego, com minha branquitude, com o que eu vinha fazendo até então, e eu comecei realmente a dar muito mais espaço e repensar minha situação nas pedras pisadas do cais do Valongo. Como eu posso ajudar a colaborar? Não parando de falar, porque eu quero continuar falando sobre isso... mas dando espaço e discutindo, para aprender? Não para parar de falar, mais para aprender como fazer melhor.*

Ou seja, Mestre Carlão se envolveu no debate sobre o "lugar de fala", que vem se tornando uma questão em algumas discussões, em especial com militantes dos movimentos negros. Dado o lento avanço das ações afirmativas, estes sentem que os negros ainda são deslegitimados em uma sociedade dominada por discursos hegemônicos que tendem a negar a experiência negra e, por isso, são considerados pontos de vista brancos. Embora acadêmicos negros que teorizam sobre o lugar de fala reconheçam que "o ponto de vista social não determina uma consciência social desse ponto" e que a branquitude é mais uma "metáfora do poder" (Ribeiro, 2017, p. 583), na prática, a teoria do "lugar de fala" é frequentemente aplicada mais literalmente pelos capoeiristas. Em outras palavras, o que os atores sociais fazem e dizem pode se tornar menos importante do que a posição que ocupam em uma sociedade que nos últimos anos tem sido cada vez mais polarizada por visões de mundo binárias.

Algumas pessoas também pensavam que um local como o Cais do Valongo exigia algum tipo de cerimônia religiosa antes de uma roda. De fato, grupos de religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda – assim como de outras denominações –, fazem libações no Cais e no Cemitério dos Pretos Novos para homenagear os antepassados falecidos e lembrar seus sofrimentos[31]. No entanto, Mestre Carlão, não sendo um praticante ativo de

31 Dois eventos de grande repercussão que incluíram cerimônias religiosas foram o centenário do nascimento de Abdias do Nascimento e "Herança Africana". Para mais detalhes, consulte Pinheiro e Carneiro (2016).

religião afro-brasileira, não estava pronto para organizar ou assumir a liderança dessa prática, e, portanto, estava muito alinhado com a relação atual entre capoeira e religião. As rodas de capoeira, pelo menos as modernas, são geralmente ecumênicas, o que significa que cada participante pode invocar suas próprias divindades para proteção, mas não há exclusividade[32]. Se cada mestre pode adorar ou honrar seu(s) próprio(s) Deus(es) antes ou depois da roda em sua academia, não há vínculo obrigatório entre a capoeira afro-brasileira e a religião afro-brasileira. No entanto, dado o peso histórico do Cais do Valongo como o mais importante local de memória dos horrores do tráfico negreiro, não é de admirar que as expectativas para esse local possam ser muito diferentes.

Para piorar, a disputa pela propriedade intersectou com outras questões. Há uma expectativa geral de que o ingresso gerado pela capoeira seja compartilhado. Como fazer isso, claro, é outra questão. O projeto "O Porto Importa" recebeu financiamento que foi gasto de acordo com um cronograma em diversas atividades. Também incluiu algum financiamento de outras rodas de rua da Conexão. Em uma reunião, os líderes dessas rodas decidiram juntar o dinheiro para um evento que contaria com o prestigiado Mestre João Grande, discípulo do lendário Mestre Pastinha, estabelecido desde os anos 1990 em Nova York. A oficina aconteceu na Fundição Progresso, com destaque especial para o mestre veterano à frente da roda de rua do Lavradio (6 de setembro de 2014). No entanto, na sequência, várias pessoas e alguns grupos sentiram que, de alguma forma, o projeto não os tinha apoiado suficientemente e que seu líder, Mestre Carlão, estava colhendo mais benefícios pessoais do que eram legítimos. Esse tipo de conflito é, na minha experiência, bastante comum, especialmente em sociedades como a brasileira, onde a corrupção é abundante. A corrupção é reconhecida como um dos principais problemas que os brasileiros enfrentam, mas ao mesmo tempo parece tão generalizada que também resulta em uma atitude de resignação e desconfiança de quem consegue obter algum financiamento. Além disso, a posição socialmente inferior em que se encontra a maioria dos praticantes

32 Uma exceção recente é a "capoeira gospel" – uma tentativa de adaptar a capoeira às exigências das igrejas pentecostais e, portanto, subordinar a prática ao seu dogma. Ver: Mariana Schreiber (2017).

negros em relação à maioria dos capoeiristas brancos contribui para expor as fissuras na comunidade da capoeira.

Mestre Graúna, por exemplo, professor de capoeira negro do bairro da Pedra do Sal e um dos dois únicos mestres residentes e atuantes na zona portuária, rapidamente identificou Carlão como inimigo: "*veio de fora, de São Gonçalo, José Carlão do Valongo, ganhou 150 mil, meteu o pé, deu volta por todos os capoeiristas amigo dele, certo? A verdade é essa*"[33]. Embora o Cais do Valongo esteja localizado hoje em uma espécie de terra de ninguém, ativistas de bairros próximos que reivindicavam a herança da Pequena África também contestaram o papel de Carlão. Ou seja, a roda do Valongo foi apanhada numa disputa territorial entre locais *versus* intrusos.

Mestre Cláudio resumiu o problema da seguinte forma: "*quem ganha dinheiro com a capoeira? Somo nós, os negros? São os brancos, que têm acesso à boa escola, universidade*". A situação real pode não ser tão clara, pois vários mestres negros vivem muito razoavelmente da capoeira; mesmo assim, a avaliação de Mestre Cláudio reflete uma tendência geral que é inegável. O desequilíbrio existente e o acesso desigual às oportunidades causam ressentimentos, principalmente entre mestres negros que não conseguiram obter diploma universitário ou acesso ao *jet-set* internacional de capoeira. A situação foi agravada pelas repetidas tentativas dos governos brasileiros de regulamentar a profissão, o que, em tese, significava permitir que apenas graduados em Educação Física, em sua maioria brancos, ensinassem capoeira. Isso foi ferozmente combatido por muitos grupos e até hoje é pouco aplicado na prática (Costa, 2007). Como argumenta Wesolowski, esse novo discurso de profissionalização está "[...] remodelando os argumentos sobre autenticidade, propriedade e representação da capoeira" (Wesolowski, 2012, p. 84). O antigo consenso sobre a inclusão da capoeira está, portanto, novamente sendo testado no século XXI.

Como resultado dessas várias expectativas não cumpridas e controvérsias, os laços entre as rodas da Conexão Carioca tornaram-se mais tênues. Alguns mestres e peças-chave deixaram de frequentar rodas específicas em decorrência dessas divergências (que intersectavam com outras de cunho mais pessoal). Embora se possa discutir sobre a importância de cada

33 Mestre Graúna (Celio Augusto Braga), entrevista por Matthias Röhrig Assunção, Rio de Janeiro, 29 julho 2018.

questão que surgiu, o fato incontestável é que a Conexão Carioca de Rodas de Rua acabou dividida em facções e se desintegrou em 2016.

Isso faz com que toda a experiência não valha a pena? Acredito que não. As controvérsias geradas são necessárias para avançar nas discussões de problemas que a sociedade brasileira vem evitando há muito tempo. Como aponta Sanja Bahun, as artes performáticas podem ter um papel importante nisso: "mas talvez a controvérsia, ou o convite para colocar questões inquietantes na esfera pública, seja exatamente o que a arte da justiça transicional precise fazer: incentivar, estimular, até mesmo forçar, a cultura do diálogo" (Bahun, 2015, p. 161). Outro aspecto que afeta cada roda é seu ambiente específico. Enquanto o Valongo e o Arco do Teles têm fortes ligações com a memória da escravatura e do tráfico, o Cais do Valongo é, naturalmente, de longe, o mais evocativo desse passado. No entanto, esse apelo único do Cais do Valongo não é acompanhado por outros fatores que também são importantes para o sucesso das rodas de rua. Outras rodas da Conexão estão localizadas em lugares que atraem visitantes com mais facilidade. O Arco do Teles está localizado entre a Praça Quinze de Novembro, revitalizada desde a retirada da rodovia elevada (Perimetral), e a zona da Rua do Ouvidor, que se desenvolveu como ponto de lazer com bares e restaurantes ao lado de três importantes centros culturais, entre eles o imponente Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB). A roda do Lavradio está instalada em uma esquina ao lado de um movimentado mercado no florescente bairro da Lapa. A roda de São Salvador está posicionada na praça com esse nome, que se tornou outro *point* nos últimos anos, com apresentações de rua irregulares e bares ao redor, em meio a um bairro relativamente central, de classe média.

A roda do Valongo, ao contrário, tinha que motivar seus participantes a se aventurarem em um local que, apesar de todos os discursos grandiloquentes de renovação, ainda dificilmente pode ser visto como integrado a um vibrante espaço cultural ou de lazer. O plano do Porto Maravilha não cumpriu, ou ainda não cumpriu, a maioria de suas metas. A crise econômica e política paralisou a construção. A área perdeu uma parte de sua antiga população com o despejo, mas as novas classes médias não chegaram. O resultado é uma paisagem fragmentada, muitas vezes surreal: alguns bairros do porto – por exemplo, o Morro da Conceição e o entorno da Praça da Harmonia – formam enclaves nos quais a população original ainda

cultiva a sociabilidade tradicional; outras – por exemplo, o entorno da Pedra do Sal e da Praça Mauá – se desenvolveram como zonas de lazer, atraindo consumidores de diferentes origens e de vários pontos da cidade. Mas essas "ilhas" estão rodeadas por uma paisagem urbana que justapõe espaços vazios, resultado de despejo e demolição, e edifícios novos, hipermodernos, mas muitas vezes vazios, que ainda parecem fora de lugar. Por essa razão, poucas pessoas caminham ao longo do Valongo, especialmente à noite ou aos fins de semana, com excepção de turistas ocasionais que seguem a rota da Memória Africana. Em suma, a roda de Valongo só poderia prosperar enquanto um número suficiente de capoeiristas comprometidos ou pessoas interessadas em palestras ou oficinas aparecessem.

Tendo frequentado a roda do Valongo em diferentes momentos ao longo de quatro anos, parece-me que depois do entusiasmo inicial os capoeiristas e o público das rodas de saber ou de fazer tendiam a afastar-se, a maioria das pessoas frequentando apenas um ou outro. O que todos tinham em comum, no entanto, era que não eram moradores locais no sentido estrito do termo, ou seja, habitantes da zona portuária. Embora haja algum ativismo local importante – notadamente do quilombo da Pedra do Sal e do Morro da Providência –, o que alguns autores têm descrito como "ativismo de base" na área portuária é, em grande medida, produto do interesse e da mobilização de moradores de outras partes da cidade (Sarayed-Din; Ahmad; Zainol, 2013). Em outras palavras, a roda do Valongo tornou-se vítima da grande transformação inacabada, que havia prometido um "porto maravilhoso", porém mais devastou do que reconstruiu a área portuária[34].

Frequentar uma roda lá era, portanto, um compromisso maior do que ir a qualquer uma das outras rodas. Creio que chegou um momento em que alguns dos que a frequentavam já não achavam que sua presença regular era necessária. Novamente, isso não diminui a importância das 50 rodas que ali aconteceram ao longo de mais de quatro anos, pois elas tiveram um poder transformador para seus participantes, estabeleceram o Valongo como local

34 Possivelmente, a área portuária do Rio pode vivenciar uma experiência semelhante à do bairro central do Pelourinho, em Salvador, cuja modernização se apoiou "em uma canonização apoiada pela Unesco de moradores selecionados do bairro como produtores de práticas que funcionam como mercadorias e um meio civilizatório, supostamente compartilhado, chamado 'cultura'", mas acabou expulsando a maioria dos moradores (Collins, 2015, p. 3).

de capoeira – outros grupos vêm realizando rodas ocasionais por lá desde então – e contribuíram para torná-lo um local central da memória negra no Rio de Janeiro.

Conclusão

Durante os cinco anos de existência, a Conexão Carioca demonstrou como a colaboração entre mestres e grupos de capoeira aumentou o público de rodas de rua no Rio de Janeiro. A Conexão contribuiu para dar visibilidade ao Cais do Valongo e a outros locais ligados ao passado de escravidão do Rio de Janeiro e para avançar nas reflexões sobre como curar as feridas de um dos maiores crimes contra a humanidade. À semelhança de experiências noutros locais associados a um passado sinistro, em Valongo, essa memória foi "ativada através da *performance*", ou seja, "através das ações corporificadas de intérpretes e espectadores" (Atencio, 2013, p. 19). Além disso, as rodas, especialmente no Valongo, ajudaram a alimentar uma importante discussão sobre os espaços de memória da experiência africana no Brasil, o papel da capoeira e de seus praticantes nisso e o papel dos brancos ou não negros no processo de memorialização negra. Inseridas no contexto mais amplo e ambivalente de renovação e gentrificação urbana, especialmente na área portuária, as rodas de rua não escaparam dos muitos conflitos pela apropriação do espaço urbano – conflitos que envolvem muitas partes: moradores dos bairros da zona portuária, grupos empresariais, especuladores imobiliários, autoridades locais, acadêmicos, Organizações Não Governamentais (ONGs) e militantes de movimentos negros ou partidos políticos. Os conflitos pela propriedade da capoeira e pela memorialização desses locais acrescentam uma dimensão adicional às disputas materiais por territórios urbanos – e é provável que todas essas batalhas se intensifiquem no futuro.

Referências

2° RODA do Cais do Valongo. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2012. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Begue Kabula. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o1M1cDPBza0. Acesso em: 4 maio 2022.

7° RODA do Cais do Valongo (clip). Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2016. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Carlo Alexandre Teixeira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RMorj_dNTs4. Acesso em: 4 maio 2022.

30° RODA do Cais do Valongo - Mestre Genaro. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2015. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Carlo Alexandre Teixeira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E-GzgIBVmMo. Acesso em: 4 maio 2022.

41° RODA do Cais do Valongo. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2016. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Rui Zilnet. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yb4kKl2b4qQ. Acesso em: 4 maio 2022.

ADAMS, V. Urban Reforms, Cultural Goods and the Valongo Wharf Circle: Understanding Intervention in Rio de Janeiro's Port Area. *Bulletin of Latin American Research*, [New Jersey], v. 40, n. 5, p. 696-711, Nov. 2021. Disponível em: https://doi.org/10.1111/blar.13183. Acesso em: 4 maio 2022.

ASSIS, M. de. *Crônicas, volume 4 (1859–1888)*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc, 1944.

ASSUNÇÃO, M. R. *Capoeira*: The History of an Afro-Brazilian Martial Art. London; New York: Routledge, 2005.

ASSUNÇÃO, M. T. Engolo e capoeira: jogos de combate étnicos e diaspóricos no Atlântico Sul. *Tempo*, Niterói, v. 26, n. 3, p. 522-556, set./dez. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1590/tem-1980-542x2020v260302. Acesso em: 4 maio 2022.

ASSUNÇÃO, M. T. History and Memory in Capoeira Lyrics from Bahia, Brazil. *In*: NARO, N. P.; SANSI-ROCA, R.; TREECE, D. (ed.). *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. p. 199-127.

ASSUNÇÃO, M. T. A Roda da Central: a capoeira de rua carioca, décadas de 1950 a 1970. *Revista Entrerios*, Teresina, v. 4, n. 2, p. 185-214, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.26694/rer.v4i2.12807. Acesso em: 4 maio 2022.

ATENCIO, R. J. Acts of Witnessing: Site-Specific Performance and Transitional Justice in Postdictatorship Brazil. *Latin American Theatre Review*, Baltimore, v. 46, n. 2, p. 7-24, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1353/ltr.2013.0015. Acesso em: 4 maio 2022.

BAHUN, S. Transitional Justice and the Arts: Reflections on the Field. *In*: CORRADETTI, C.; EISIKOVITS, N.; ROTONDI, J. V. (ed.). *Theorizing Transitional Justice*. Farnham: Ashgate, 2015. p. 153-166.

BERLINER, D. C. The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology. *Anthropological Quarterly*, [*s. l.*], v. 78, n. 1, p. 197-211, 2005. Disponível em: https://doi.org/10.1353/anq.2005.0001. Acesso em: 4 maio 2022.

BRETAS, M. A queda do Império da navalha e da rasteira: a República e os capoeiras. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 239-256, 1991.

BROUDEHOUX, A.-M.; MONTEIRO, J. C. C. dos S. Reinventing Rio de Janeiro's Old Port: Territorial Stigmatization, Symbolic Re-Signification, and Planned Repopulation in Porto Maravilha. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, Recife, v. 19, n. 3, p. 493-512, set./dez. 2017. Disponível em: https://doi.org/10.22296/2317-1529.2017v19n3p493. Acesso em: 4 maio 2022.

CAIS do Valongo Mestre Paulo Siqueira. Rio de Janeiro: Paulo Siqueira, 2014. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Paulo Siqueira (Capoeuropa). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gJA4c0BeYX8&t=8s. Acesso em: 13 maio 2024.

CAXIAS, R. de, M. *Capoeiragem*: expressões da roda livre. Rio de Janeiro: Impresso, 2005.

COLLINS, J. F. *Revolt of the Saints*: Memory and Redemption in the Twilight of Brazilian Racial Democracy. Durham: Duke University Press, 2015.

COSTA, N. L. *Capoeira, trabalho e educação*. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

DELAMONT, S.; STEPHENS, N.; CAMPOS, C. *Embodying Brazil*: An Ethnography of Diasporic Capoeira. New York: Routledge, 2017. (Routledge Research in Sport, Culture and Society, v. 68).

DESCH-OBI, M. Thomas J. *Fighting for Honor*: The History of African Martial Art Traditions in the Atlantic World. Carolina Lowcountry and the Atlantic World. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2008.

DIAS, L. S. *Quem tem medo da capoeira?*: Rio de Janeiro, 1890–1904. Rio de Janeiro: Preferitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. (Coleção Memória Carioca, v. 1).

DOWNEY, G. *Incorporating Capoeira*: Phenomenology of a Movement Discipline. 1998. Dissertation (PhD em Anthropology) – University of Chicago, Chicago, 1998.

DOWNEY, G. Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music. *Ethnomusicology*, [Champaign], v. 46, n. 3, p. 487-509, 2002. Disponível em: https://doi.org/10.2307/852720. Acesso em: 3 dez. 2022.

FONSECA, V. L.; VIEIRA, L. R. Capoeira – a Brazilian Immaterial Heritage: Safeguarding Plans and Their Effectiveness as Public Policies. *The International*

Journal of the History of Sport, [*s. l.*], v. 31, n. 10, p. 1303-1311, July 2014. Disponível em: https://doi.org/10.1080/09523367.2013.867847. Acesso em: 3 dez. 2022

FRIGERIO, A. Capoeira: de arte negra a esporte branco. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 85-98, 1989.

FRY, P. Feijoada e "Soul Food": notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. *In*: FRY, P. *Para inglês ver*: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 47-53.

GAFFNEY, C. Mega-Events and Socio-Spatial Dynamics in Rio de Janeiro, 1919–2016. *Journal of Latin American Geography*, Austin, v. 9, n. 1, p. 7-29, 2010. Disponível em: https://doi.org/10.1353/lag.0.0068. Acesso em: 2 dez. 2024.

GONZÁLEZ VARELA, S. A. *Power in Practice*: The Pragmatic Anthropology of Afro-Brazilian Capoeira. New York: Berghahn Books, 2017.

GRANADA, D. *Pratique de La Capoeira em France et au Royaume-Uni*. Collection. Paris: L'Harmattan, 2015.

HOLLOWAY, T. H. "A Healthy Terror": Police Repression of Capoeiras in Nineteenth-Century Rio de Janeiro. *Hispanic American Historical Review*, [Durham, NC], v. 69, n. 4, p. 637-676, Nov. 1989. Disponível em: https://doi.org/10.1215/00182168-69.4.637. Acesso em: 2 dez. 2024.

HONORATO, C. de P. Raízes da afirmação. *In*: TEIXEIRA, C. A. (org.). *Roda dos saberes do Cais do Valongo*. Niterói: Kabula Artes e Projetos, 2015. p. 46-51. Disponível em: https://kabulartes.files.wordpress.com/2015/02/roda-saberes-dos-saberes-do-cais-do-valongo.pdf. Acesso em: 4 maio 2022.

HONORATO, C. de P. *Valongo*: o mercado de escravos do Rio de Janeiro, 1758–1831. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

KLEIN, K. L. On the Emergence of Memory in Historical Discourse. *Representations*, [*s. l.*], v. 69, n. 1, p. 127-150, 2000. Disponível em: https://doi.org/10.1525/rep.2000.69.1.01p0064y. Acesso em: 2 dez. 2024.

LIMA, T. A.; SENE, G. M.; SOUZA, M. A. T. de. Em busca do Cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX. *Anais do museu paulista*: história e cultura material, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 299-391, abr. 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0111. Acesso em: 2 dez. 2024.

MATTOS, H.; ABREU, M. Relatório histórico-antropológico sobre o quilombo da Pedra do Sal: em torno do samba, do santo e do porto. *In*: RIO DE JANEIRO (Estado). *Pedra*

Do Sal: relatório técnico de identificação e delimitação. Rio de Janeiro: Ministério do Desenvolvimento Agrário: Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, 2010.

MEMÓRIAS do Cais do Valongo (Subtitle in English). Direção: Antonio Carlos Muricy. Co-direção: Carlo Alexandre Teixeira. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2015. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal Carlo Alexandre Teixeira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EAQranIgycA. Acesso em: 4 maio 2022.

MILANI, L. Calendário da conexão carioca de rodas nas ruas. *Portal Capoeira*, [*s. l.*], 5 dez. 2013. Disponível em: https://portalcapoeira.com/capoeira/eventos-agenda/calendario-da-conexao-carioca-de-rodas-nas-ruas/. Acesso em: 4 maio 2022.

PEREIRA, J. C. M. da S. *À flor da terra*: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007.

PINHEIRO, M. L.; CARNEIRO, S. S. Revitalização urbana, patrimônio e memórias no Rio de Janeiro: usos e apropriações do Cais do Valongo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 67-86, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-21862016000100005. Acesso em: 3 dez. 2024.

PIRES, A. L. C. S. *Culturas circulares*: a formação histórica da capoeira contemporânea no Rio de Janeiro. Curitiba: Editora Progressiva: Fundação Jair Moura, 2010.

REIS, L. V. de S. *O mundo de pernas para o ar*: a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIO'S Valongo Slave Wharf Becomes Unesco Heritage Site. *BBC News*, [*s. l.*], 10 July 2017. sec. Latin America & Caribbean. Disponível em: https://www.bbc.com/news/world-latin-america-40552282. Acesso em: 3 dez. 2024.

RODA DA Central. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal Capoeirahistory.. Disponível em: https://youtu.be/iYjF_GwRxl0. Acesso em: 4 maio 2022.

RODA DO Cais do Valongo por Maria Buzanovsky. [*S. l.*: *s. n.*], 2013. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Maria Buzanovsky. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fqay1evngIU. Acesso em: 4 maio 2022.

RODRIGUES, A. M. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

SARAYED-DIN, L. F. L.; AHMAD, F. B.; ZAINOL, R. B. Rio de Janeiro's Transformations for the Mega-Events: History, Urban Regeneration and Grassroots Creative Experiences in the Port Area. *In*: COLMAN, J.; GOSSOP, C. (ed.). *Frontiers of Planning*. The Hague:

International Society of City and Regional Planners, 2013. Disponível em: https://www.isocarp.net/Data/case_studies/2375.pdf. Acesso em: 3 maio 2024.

SCHNEIDER, N. "Breaking the 'Silence' of the Military Regime: New Politics of Memory in Brazil." *Bulletin of Latin American Research*, [New Jersey], v. 30, n. 2, p. 198-212, 2011. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41238190. Acesso em: 3 dez. 2024.

SCHREIBER, M. "Capoeira Gospel" cresce e gera tensão entre evangélicos e movimento negro. *BBC Brasil*, Brasília, DF, 14 out. 2017. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41572349. Acesso em: 3 dez. 2024.

SOARES, C. E. L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro, 1808–1850*. Campinas: Editora Unicamp, 2001. (Coleção Várias Histórias, v. 7).

SOARES, C. E. L. *A negregada instituição*: os capoeiras no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1994.

TAVARES, J. C. de S. *Dança da guerra*: arquivo-arma. 1984. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 1984.

TEIXEIRA, C. A. (org.). *Roda dos saberes do Cais do Valongo*. Niterói: Kabula Artes e Projetos, 2015. Disponível em: https://kabularte.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/02/roda-saberes-dos-saberes-do-cais-do-valongo.pdf. Acesso em: 3 dez. 2024.

TROUILLOT, M.-R. Culture on the Edges: Creolization in the Plantation Context. *In*: FIEHRER, T.; LODWICK, M. (org.). *Plantation Society in the Americas*. [*S. l.*: *s. n.*], 1998. v. 5, p. 8-28.

VALONGO Roda 3 master web. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2016. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Matthias Assunção. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=30_kiJyCo24. Acesso em: 13 maio 2024.

VANNUCHI, L.; VAN CRIEKINGEN, M. Transforming Rio de Janeiro for the Olympics: Another Path to Accumulation by Dispossession? *Articulo*: journal of urban research, Genève, special issue, n. 7, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.4000/articulo.2813. Acesso em: 2 dez. 2024.

VASSALO, S.; CICALO, A. Por onde os africanos chegaram: o Cais do Valongo e a institucionalização da memória do tráfico negreiro na região portuária do Rio de Janeiro. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 21, n. 43, p. 29-71, 2015.

WESOLOWSKI, K. Professionalizing Capoeira: The Politics of Play in Twenty-First-Century Brazil. *Latin American Perspectives*, Riverside, CA, v. 39, n. 2, p. 82-92, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.1177/0094582X11427892. Acesso em: 2 dez. 2024.

Apêndice: Lista de rodas da Conexão (2012–2016)[35]

Nove rodas, quatro no centro do Rio (Lavradio, Teles, Valongo, Cinelândia), duas próximas ao centro (República e São Salvador), uma na Zona Sul, uma em Caxias, uma em Niterói.

1ª Roda – Grupo Aluandê – Mestre Célio, Treineis Fagnon e Érida. Roda da Feira da Rua do Lavradio no primeiro sábado de cada mês, a partir das 10h30.

2ª Roda – Grupo Casarão Capoeira Angola. Mestre Athayde Parreiras. Roda da Praça da Cantareira, Niterói, na segunda sexta de cada mês, a partir das 20h.

3ª Roda – Grupo Reconca Rio. Contramestre Fábio e Japa. Roda do Arco do Teles (Praça XV) no segundo sábado de cada mês, a partir das 14h.

4ª Roda – Grupo Kabula Rio. Mestre Carlão. Roda do Cais do Valongo no terceiro sábado de cada mês, a partir das 10h30 [inativa].

5ª Roda – Escola de Capoeira Angola. Contramestre B2. Roda no terceiro domingo dos meses de março, junho, setembro e dezembro (roda trimestral). Lagoa Rodrigo de Freitas/Corte do Cantagalo, a partir das 10h [inativa].

6ª Roda – Grupo Volta ao Mundo. Mestre Cláudio, Treineis Ludmila e Guilherme. Roda da Praça São Salvador no quarto sábado de cada mês, a partir das 15h.

7ª Roda – Grupo Ypiranga de Pastinha. Mestre Manoel, Treineis Leandro e Cliff. Roda na Cinelândia na última sexta-feira de cada mês, a partir das 19h.

8ª Roda – Grupo Angolinha. Mestre Angolinha e Contramestre Japa. Roda do Museu, na República, no quinto sábado dos meses de março, junho, agosto e novembro a partir das 18h.

9ª Roda – Conexão Caxias. Mestre Peixe, Contramestre Grafitt de Caxias. Roda em Caxias no último domingo de cada mês, a partir das 10h.

35 Fonte: http://portalcapoeira.com/capoeira/eventos-agenda/calendario-da-conexao-carioca-de-rodas-nas-ruas.

SEÇÃO II

APONTAMENTOS E CENAS HISTÓRICAS NA CAPOEIRA

5
Pistas históricas para a compreensão do objeto de estudo "floreio" na capoeira

Lívia de Paula Machado Pasqua
Eliana de Toledo

O florescer do objeto de estudo "floreio" na capoeira

O entendimento sobre o floreio na capoeira teve início na dissertação de mestrado intitulada *O floreio na capoeira* (Pasqua, 2011), que abriu um debate sobre a complexidade desse objeto de estudo, compreendendo-o para além do gesto acrobático, um saber corporal que ao mesmo tempo é *forma* e *característica*, que depende da intenção do jogador – disputa, imprevisibilidade, brincadeira e mandinga – e que se relaciona ao caráter *espetacular* e *alegórico*.

A partir de autores e autoras que ressaltavam o aspecto artístico da capoeira (Castro Júnior, 2010; Rosa, 2015; Silva, 2008; Tavares, 2012), foi possível depreender sentidos e significados para a compreensão do objeto de estudo "floreio":

> Nesse fazer, o floreio parece ser um dos lugares privilegiados da aproximação ou diálogo entre as Artes e a Capoeira, da arte na capoeira, de uma visão de capoeira como arte, ou seja, um lugar que potencializa a expressão, a liberdade e a criação. Esse estudo nos leva a inferir o floreio como possibilidade de um saber corporal específico desta prática, que está diretamente relacionado com a visão de um corpo que além de lutador e jogador é dançante e teatral, criativo, ou seja, um corpo produtor de conhecimento, corpo livre, corpo como identidade que é ao mesmo tempo coletiva (pertencente ao universo da Capoeira) e preserva a individualidade do ser (Pasqua; Toledo, 2021, p. 89).

Tratar de pesquisar o objeto de estudo "floreio" na capoeira significa considerar as rotas e raízes[1] desse saber corporal que atravessou o Atlântico Negro[2] (Thompson, 2011) por longos anos e que perdura até os dias atuais. Na tese de doutorado *Capoeira e diáspora africana: uma interpretação sobre a manifestação dos floreios* (Pasqua, 2020), foi realizada uma pesquisa descritiva (Thomas; Nelson; Silverman, 2007), por meio da análise documental – fontes primárias e de acervos imagéticos –, com uma abordagem histórica, para identificar como os floreios se manifestam em práticas corporais ancestrais da capoeira.

A partir da perspectiva teórica de jogos de escala de Revel (1998), foi possível identificar e analisar as manifestações dos floreios nas diferentes práticas, entre o particular e o contexto da diáspora, de modo sincrônico. Perspectiva histórica essa que foi fortalecida a partir dos estudos de Veyne (2008), que compreende o estudo das fontes para além dos documentos, a fim de depreender as continuidades e, principalmente, as descontinuidades concernentes ao floreio no contexto diaspórico.

Entretanto, este capítulo, que é um recorte da pesquisa de doutorado mencionada, tem por objetivo apontar as pistas históricas para a investigação do objeto de estudo "floreio" na capoeira. Assim sendo, apresentamos os(as) autores(as) que mais têm se debruçado sobre os aspectos históricos e conceituais dessa manifestação, os(as) quais revelaram pistas sobre suas relações com manifestações africanas e resultantes da diáspora.

Breve panorama sobre as pesquisas em história da capoeira

Primeiramente, apresentamos dois autores que já realizaram uma análise bibliográfica sobre as pesquisas em história da capoeira em seus trabalhos

1 O conceito "rotas e raízes", inspirado em *roots and routes* (Carter; O'Shea, 2010), está sendo usado no sentido de trajetórias e transformações que um conceito sofre, e não a busca por origem, assim como as autoras realizaram em sua obra sobre a trajetória dos estudos em Dança.

2 O Prof. Dr. Robert Ferris Thompson cunho o termo "Atlântico Negro" para tratar das correntes visuais e filosóficas das pessoas negras que foram escravizadas na travessia do Oceano Atlântico para o Novo Mundo (Thompson, 2011 p. 15-19).

de mestrado e doutorado, entre os anos iniciais da década de 1990 e anos iniciais de 2000. São eles, os professores, Carlos Eugênio Líbano Soares, com as pesquisas: *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro, 1850-1890*, dissertação de mestrado (1993); e *A capoeira escrava no Rio de Janeiro: 1808-1850*, tese de doutorado (1998). E Antonio Liberac Cardoso Simões Pires, com as pesquisas: *A capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro, 1890-1937* (1996), dissertação de mestrado (1996); e *Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea, 1890-1950*, tese de doutorado (2001). Essas obras são consideradas de extrema importância e relevância por apresentarem o uso de novas fontes para a história da capoeira, como os códigos de registros policiais, documentos até então pouco utilizados para a construção dessa historiografia.

Em sua obra[3], Soares (1993, p. 15) apresenta a tese da capoeira como uma manifestação urbana, marco da cultura escrava do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XIX, com o uso das fontes dos Códices de documentação policial do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Sua revisão bibliográfica da história da capoeira é dada com a seguinte classificação em quatro itens:

I. *Cronistas e pioneiros*, no qual apresenta a primeira linhagem de escritores da capoeira, iniciando com Plácido de Abreu (1886), que registrava a capoeira de sua época, passando por cronistas que tinham capoeiras como personagens, como Aluísio de Azevedo, em *O cortiço*, e outros autores da vertente naturalista da Belle Époque brasileira;

II. *Folcloristas*, em que apresenta o marco de um novo campo de estudo, o folclore, ou ciência da cultura popular, que segundo o autor, tem a vantagem de recuperar a capoeira como festa e manifestação cultural popular, mas ao mesmo tempo evoca o memorialismo e não dá densidade a uma investigação histórica, na qual traz os autores

3 A dissertação de mestrado de Soares (1993) *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890* resultou no livro *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro* (1994).

Manuel Raymundo Querino (ressaltava origem escrava e africana), Edison Carneiro (capoeira festa, encontro lúdico) e Luís da Câmara Cascudo e, por exemplo, novos trabalhos sobre a cultura do negro, como *Casa Grande e Senzala* (Gilberto Freyre), que tensionaram os estudos antropológicos, além do fato das aberturas das academias de Capoeira na década de 1930 (primeiramente Mestre Bimba e depois Mestre Pastinha), e o estudo de Waldeloir Rego, considerado o auge e o declínio dos estudos folclóricos;

III. *A nova historiografia*, em que o autor ressalta a nova conduta dos estudos acadêmicos que se inicia nos anos 1950, a "busca de uma história do povo", com os autores Adolfo Morales de Los Rios Filho (que aponta a escravidão urbana como origem da Capoeira, e não uma origem remota africana), Gerhard Kubik (raízes africanas da Capoeira por meio de tradições musicais de Angola), e a nova temática do corpo e dos saberes não materialistas dos anos 1980, com Muniz Sodré (conceito de cultura explicativo da diáspora afro-negra no Brasil/significados híbridos de luta-festa), Júlio César Tavares[4] (que constrói o conceito de "saber corporal", sabedoria introjetada no corpo pela cultura, novo modelo de memória, a memória corporal, saber trazido das civilizações africanas), Luís Sérgio Dias (trajetória da resistência), Marcos Bretas, Thomas Holloway, Luiz Renato Vieira (gênese da escola Regional nos anos 1930), Maria Angela Borges Salvadori e Letícia Vidor[5] (estudo da gestação do movimento bipartido da capoeira, estilos angola e regional e difusão do modelo baiano pelo Brasil nos anos 1960);

IV. Capoeiras e capoeiros, o autor discute sobre a origem e etimologia da palavra "capoeira" e termos adjacentes.

---

4 Nota-se que o trabalho do professor Júlio César Tavares foi defendido em 1984, e, dada a importância do tema e o tanto quanto fora referenciado, o autor publica em formato de livro, quase 30 anos depois, em 2012, que será analisado no item – viés artístico da capoeira que tem o corpo como centralidade nos estudos.

5 Os manuscritos da professora Letícia Vidor de Sousa Reis foram realizados na época de 1993 (mestrado) e de 1999 (doutorado), e dada a importância de seus estudos, foram lançados livros, advindos das temáticas estudadas, o qual destaco: *O mundo de pernas para o ar: a Capoeira no Brasil* publicado originariamente em 1997.

Apesar de o objetivo central do trabalho de Soares (1993) ser o estudo da manifestação da capoeira como marco da cultura escrava, o autor, em muitos momentos, contribui com questões sobre as origens da capoeira, fazendo menção aos estudos de Câmara Cascudo sobre suas origens além Atlântico:

> O viajante português Neves e Sousa, no início dos anos 1960 registrou em Angola uma dança cerimonial de iniciação, praticada entre grupos da região de Mucope e Mulondo, atual sul de Angola. Realizada durante as festas do Mufico, rito de puberdade das moças do grupo, e executada dentro de um grande círculo de pessoas da tribo, que batendo palmas fazem cadência. Dentro da roda dois jovens realizam a Dança da Zebra, ou N´golo, na qual, imitando movimentos de animais tentam atingir o rosto do oponente com o pé (Soares, 1993, p. 36).

Além do n'golo, cita outras manifestações como possíveis origens da capoeira, de acordo com os estudos de Câmara Cascudo e Neves e Sousa, o que confirmará em sua tese de doutorado, após visitar o Arquivo Histórico de Angola, em 1995.

> Para Câmara Cascudo, autor do prefácio do livro, esta seria uma das origens possíveis da capoeira. Além dela, a *Bassula* – luta de pescadores da região de Luanda – teria sido também um dos ancestrais da capoeira carioca. O viajante português do início do século Augusto Bastos, menciona também o *Umudinhu*, cultivada entre os quilenge. Estudos recentes tem mostrado a persistência de danças marciais negras semelhantes à capoeira como a *mani* ou *bombosa* de Cuba e a *lagya* de Martinica para povos de origem escrava do Caribe, o que pode atestar a disseminação das danças aqui descritas em um *arco mais amplo que o Brasil* (Soares, 1993, p. 36, grifo nosso).

Já em seu doutorado[6], Soares (2002) aprofunda sobre a questão étnica dos capoeiras do Rio de Janeiro a partir das etnias constantes nos códigos

6 Seu doutorado (1998), intitulado *A capoeira escrava (1808-1850)*, culminou na publicação do livro (2002) denominado: *A capoeira escrava: e outras tradições rebeldes no Rio de*

policiais, do período joanino até 1850, uma das partes de seu riquíssimo trabalho que mais estabelece relação com a presente pesquisa, pois apresenta a discussão sobre a convivência de diferentes nações presentes nas maltas da referida época.

Para a compreensão geral sobre as etnias presentes nos códigos policiais, o autor adverte para o entendimento de que, nações, no contexto da escravidão africana nas Américas, não significam uma identidade étnica forjada pela milenar experiência cultural africana, mas sim:

> [...] foram 'tradições inventadas' pelo comércio negreiro, em intercâmbio com seus parceiros africanos do mercado de almas. Denominações como Benguela, Angola, Congo não se referiam a grupos étnicos, ou mesmo a federações de povos, mas tinham significado primordialmente geográfico, indicando regiões específicas do Continente Negro (Soares, 2002, p. 124-125).

Reforça que para o entendimento das raízes da capoeira é necessária "uma pesquisa profunda das tradições lúdicas dos povos africanos das eras do tráfico negreiro" (Soares, 2002, p. 124-125). Por meio da constatação dos presos por capoeira no período joanino, sendo em maior porcentagem africanos, posteriormente crioulos e origem desconhecida, afirma que a capoeira não é uma atividade exclusivamente africana: "na realidade, parece-nos que ela é fruto da combinação de tradições africanas dispersas com 'invenções' culturais crioulas[7]", mas reforça apresentar "ancestralidade africana evidente" (Soares, 2002, p. 125-126).

As nações de tráfico, segundo o autor, correspondem aos espaços geográficos da África:

I. Africanos centro-ocidentais (maior porcentagem, superior a todas as outras na região do Rio de Janeiro, congos, cabindas, benguelas);

Janeiro (1808-1850).

7 Lembrando que, segundo o autor, o termo "crioulo" (preto) designa filho de africano na terra. Os pardos (mestiço) são geralmente filhos de uma preta crioula ou africana com um homem branco.

II. Africanos ocidentais não bantos (chamados genericamente "os minas[8]") – somente a partir de 1835 os minas alcançam uma projeção numérica no Rio de Janeiro, grande parte oriunda da Bahia – êxodo para o Rio de Janeiro após fracasso do levante malê[9]);

III. Africanos orientais – (moçambiques – maior presença após 1840, local menos visado após proibição do tráfico pelos ingleses).

Para tratar da africanidade da capoeira, o autor ainda cita um artigo do estudioso estadunidense Robert Farris Thompson (1973), sobre as artes marciais negras do Caribe, a *lagya* da Martinica e o *mani* ou *bombosa* de Cuba – já referenciadas anteriormente a partir do folclorista Câmara Cascudo –, tradições do Congo trazidas pelo tráfico de escravizados e mantidas na América. Ao tratar sobre artes marciais na Venezuela de origem africana, faz uma crítica aos intelectuais brasileiros que se preocuparam mais em resgatar um passado esquecido, do que os militantes negros estadunidenses, que, nos anos 1960, entenderam essas práticas como "legados da secular luta racial no continente" (Soares, 2002, p. 143). O autor menciona ainda outro pesquisador estadunidense, John K. Thorthon, sobre tradições bélicas dos antigos povos de Angola e uma dança guerreira, descrita pelo monge capuchinho Cavazzi[10], na qual os guerreiros aprendiam a se desviar de flechas e lanças do inimigo.

---

8 Chamado genericamente assim, pois existem os minas, comumente oriundos da costa dos escravos – representados pelos Nagôs (ou Iorubás), Jejê, Fons, Ewe, e os malês representam a parte islamizada dos africanos, com as culturas Peul (ou Fula), Mandinga, Haussa, Tapa e Gurunsi (Munanga, 2009).

9 O levante malê, na Bahia, aconteceu em 1835, por escravizados africanos muçulmanos.

10 É importante destacar a importância desse frei capuchinho, Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo, que esteve em missão na Angola portuguesa e acompanhou a vida da Rainha Nzinga até a sua morte em 1663, sendo importantíssima a sua obra: *Istorica Descrizione de tre regni Congo, Matamba ed Angola*, publicação póstuma em Bolonha,1687. Foram encontrados mais registros com desenhos da Rainha Nzinga, atribuídos a Cavazzi, que compõem hoje o conjunto conhecido como *Manuscritos Araldi* (Manoscritti Araldi), publicados por Pistoni, 1969, e sob a posse da família Araldi, no Museum: Biblioteca Estense Universitaria, em Modena na Itália. Para saber mais: Montecucollo (1690), Heintze (1985), Rocha (2011) e Bracks (2018)

Na visão de Soares (2002, p. 143-144, grifo nosso), as tradições marciais e lúdicas semelhantes à capoeira ainda espera por um olhar mais atento dos especialistas:

> Aparentemente, as raízes primevas da capoeira e de outras tradições afro-americanas estão dispersas pelo continente, *e até mesmo na África Ocidental persistem balés de fundo mágico-religioso que devem guardar distante parentesco com a capoeira*. A busca das raízes africanas da capoeira não é simples, pois acreditamos que diversas práticas ancestrais entraram em gênese, o que obriga a um vasto levantamento etnográfico do mapa cultural africano.

E, por fim, o autor reforça que: "a capoeira tem diversos pais, espalhados por todo continente africano, mas somente evoluiu como a conhecemos em terras americanas, onde também tem diversos primos espalhados pelo Caribe". (Soares, 2002, p. 145). Assim como Soares, é possível perceber a lacuna que existe em relação aos estudos sobre as manifestações consideradas mães e primas da capoeira, como veremos adiante em Vieira e Assunção (1998).

Já Antônio Liberac Cardoso Simões Pires é um estudioso-jogador[11], que investiga um período mais recente que Soares, de 1890 a 1950. Ambos possuem em comum suas teses de doutorado como continuidade de suas pesquisas de mestrado. Pires (1996) evidencia as questões relacionadas à cor, à raça, à nacionalidade e ao trabalho, numa revisão bibliográfica com uma linha condutora semelhante à de Soares (coerente, visto que foram orientados pelo mesmo professor, Sidney Chaoulb), com a diferença de que ressalta o ponto de vista da racialização dos argumentos, das divisões binárias da capoeira e da dimensão mítica e ideológica relacionadas às interpretações históricas das práticas sociais dos capoeiras.

Realiza uma história social dos capoeiras no contexto de repressão republicana de 1890 a 1937 no Rio de Janeiro (no mestrado), analisando os padrões etário, ocupacional, familiar, habitacional e racial dos capoeiras e, posteriormente, no doutorado, estende o seu período até 1950 e também abarca a perspectiva baiana.

11 "Estudioso-jogador", termo cunhado por Soares (1993), já citado anteriormente.

Para as pesquisas sobre capoeira no Rio de Janeiro o autor tem como fonte os processos crime referentes ao período de 1890 a 1930, dos indivíduos processados pelo artigo 402 do Código Penal de 1890, os quais propiciaram conhecer as formas organizativas, os rituais, os locais de concentração dos grupos e a natureza dos conflitos que havia nas relações sociais entre os capoeiras, oferecendo uma riquíssima contribuição aos estudos da capoeira. Porém, ao consultar o Arquivo Público da Bahia, não obteve o mesmo sucesso. Encontrou processos pelo artigo 303 do código penal, que se referiam a crimes por lesões corporais, mas a expressão "capoeira" não aparecia nos processos, tendo assim decidido recorrer à tradição oral para descobrir sobre os praticantes de 1890 a 1930 no estado da Bahia (época em que estavam sendo forjadas as academias de Mestre Bimba e Mestre Pastinha). Entra em contato com o pesquisador Frederico Abreu e tem acesso aos manuscritos de Daniel Coutinho, Mestre Noronha, documento que viabilizou o conhecimento de particularidades da sociedade local na época além de conduzirem aos processos do artigo 303.

Defende que a capoeira angola e a capoeira regional fazem parte de um sistema cultural inventado na primeira metade do século XX, um projeto de cultura nacional, de identidade nacional, de cultura popular, seguindo a perspectiva de *tradição inventada* de Hobsbwam e Ranger (1997). Sua pesquisa é fundamental para compreender detalhes do local social da capoeira, episódios dos cotidianos dos praticantes, conflitos de nacionalidade, cultura popular e divisão territorial, relações com o samba e o futebol, e particularidades da capoeira baiana e a capoeira carioca.

O autor exerce fortes críticas a vários autores, principalmente no que tange à questão racial. Uma delas, por exemplo, é a crítica aos trabalhos de Câmara Cascudo e Waldeloir Rego, sobre origem de tradições culturais estarem sujeitas a manipulações ideológicas. Rego (1968) faz uma crítica a Cascudo (1967) por defender uma origem africana da capoeira somente por "evidências pouco científicas", baseadas nas informações e desenhos de Neves e Sousa:

> Apesar das críticas, Waldeloir Rêgo e Câmara Cascudo, encontram-se, ao meu ver, no mesmo plano. Se os cultores de uma origem africana da capoeira basearam-se em especulações

> históricas e nas intenções ideológicas de construção de uma identidade cultural negra, os que defenderam uma origem brasileira para a capoeira não conseguiram escapar dessas mesmas posições, diferenciando-se no que diz respeito a uma valorização do legado cultural africano na produção de símbolos nacionais (Pires, 1996, p. 227).

A fim de compreender as problemáticas que envolvem os estudos da história da capoeira, apresentamos os pressupostos de Vieira e Assunção (1998), devido à sua importância como crítica ao que vinha sendo produzido e reproduzido em relação às pesquisas e oralidades na capoeira e a grande contribuição das produções desses autores até os dias atuais, para posteriormente compreender as tendências das produções relacionadas à capoeira hoje. Nesse estudo, afirmam: "[...] a história da capoeira, tal como ela é contada nas academias, ou mesmo em muitos livros, continua veiculando uma estranha mistura de mitos e semi-verdades que se mostra muito reticente à auto-correção" (Vieira; Assunção, 1998, p. 82).

Para construir "uma" história da capoeira, essa pesquisa clama por atenção aos diferentes mitos e discursos, apresentando basicamente dois tipos de mitos em relação aos estudos da capoeira: "o mito sem base em fatos históricos e ensinamentos de mestres antigos", de origem obscura e criado para reforçar posições ideológicas, tantas vezes repetido que se torna incontestável e o "mito que insiste sobre alguns aspectos em detrimento de outros que são omitidos", o que os autores chamam de "diálogos de surdos". Assim como há os discursos informais dos capoeiristas e os discursos de jornais e revistas, há os discursos dos textos acadêmicos, e entre eles, muitos desses são também praticantes da arte, o que pode enviesar seus discursos devido ao pertencimento a determinado seguimento.

Aos mitos somam-se as controvérsias oriundas das formações dos principais seguimentos da capoeira, angola e regional, que por sua vez geram os discursos paradigmáticos em relação à historiografia da capoeira, alimentando as justificativas e argumentos de posições contrárias. Para uma melhor visão e compreensão dos mitos e discursos apresentados pelos autores, Pasqua (2020, p. 51) elaborou uma figura ilustrativa, em forma que remete a uma cabaça de berimbau:

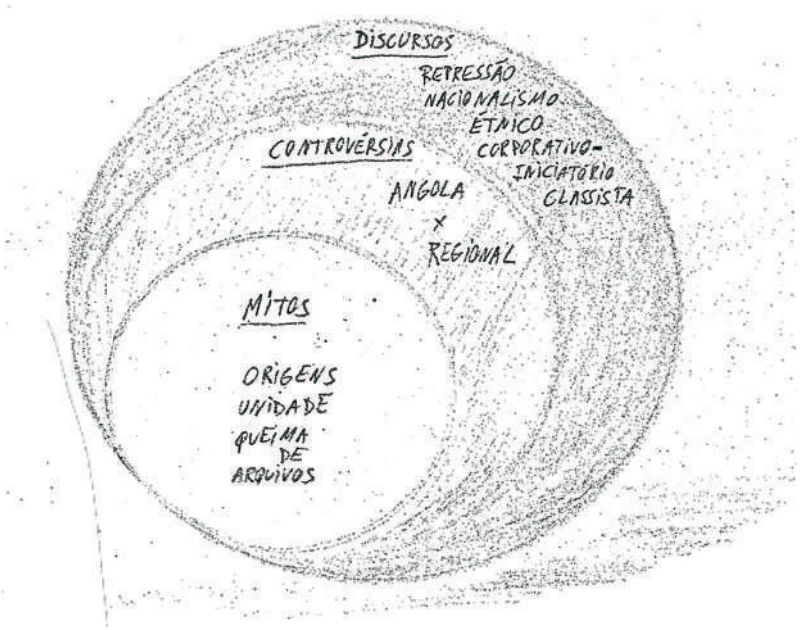

Figura 1 – Figura ilustrativa sobre mitos, controvérsias e discursos na capoeira
Fonte: Pasqua (2020, p. 51), adaptado de Vieira e Assunção (1998).

A figura anterior é a base para a reconstrução de uma historiografia da capoeira segundo os autores anteriormente citados, com o objetivo de apresentar a complexidade dessa manifestação cultural. Portanto, com a necessidade de reavaliação crítica das fontes conhecidas; do uso de novas fontes (registro policial e processos judiciários); da distinção das fontes, principalmente as fontes literárias que oferecem informações preciosas, mas que devem ser confrontadas com os estilos e intenções de seus autores; dos cuidados com as tendências – esportivização da capoeira, enaltecimento de elementos ginásticos, projeto nacionalista; e o questionamento de uma suposta "essência" de uma capoeira atemporal. Dessa forma, dividem a reflexão sobre a história da capoeira nos seguintes tópicos:

1. A pré-história da capoeira;
2. Os capoeiras cariocas (ca. 1800-1850);
3. A capoeiragem carioca (ca. 1850-1930);

4. A vadiação baiana (ca. 1890-1945);
5. A capoeira moderna I: regional;
6. A capoeira moderna II: a reinvenção da angola.

Para a compreensão desses tópicos, elaboramos três quadros explicativos dos mitos, controvérsias e discursos que levaram à produção dessa estrutura de tópicos de entendimento da história da capoeira.

Quadro 1 – Quadro explicativo sobre os mitos em relação ao marcos históricos da capoeira

Mitos	
Origens remotas	- origem africana geralmente defendida por praticantes de capoeira angola (Mestre Pastinha); visão ingênua de origem transplantada da capoeira e existência de antecessores diretos, por exemplo o n'golo; - crença de que escravos angola tenham praticado sua arte inalteradamente durante séculos e existência da capoeira desde o século XVI (apesar de não existirem provas anteriores ao século XIX); - inconsciente coletivo brasileiro da origem como luta de escravos dos engenhos ou quilombos no NE colonial e crença de que Zumbi e integrantes do quilombo praticavam capoeira.
Unidade da Capoeira	- descontinuidades entre os vários fragmentos da história da capoeira (contada em ciclos) capoeira começa no Nordeste, depois ciclo da capoeira no Rio de Janeiro, e então ciclo da capoeira na Bahia; - não enfoque das variações – ou fundamentais diferenças – entre estas manifestações das diferentes regiões; - visão histórica da capoeira estanque, sem considerar um processo, tratamento da capoeira como possuidora de uma "essência", para cuja "pureza" é preciso voltar; - interpretação equivocada de gravuras (dos artistas Rugendas e Debret).
Queima arquivos	- mito de que Rui Barbosa mandou queimar documentos referentes à escravidão do Ministério da Fazenda (queimou só de uma repartição e há documentos em arquivos espalhados pelo Brasil).

Fonte: Pasqua (2020, p. 53), adaptado de Vieira e Assunção (1998).

Quadro 2 – Quadro explicativo sobre as controvérsias em relação às trajetórias históricas da capoeira

Controvérsias		
	Capoeira regional (Mestre Bimba)	Capoeira angola (Mestre Pastinha)
Detratores	- processo de "descaracterização" da capoeira, introduzindo golpes "alienígenas" e eliminando os rituais; - ética oposta à ética tradicional ("da malandragem"); - "branqueamento" da capoeira; - alunos eram apenas pessoas das classes médias; - transferência da capoeira, da rua para a academia; - aliança ao poder na busca de vantagens materiais (Mestre Bimba); - militarização da capoeira por ensiná-la a militares.	- jogo de chão, muito devagar e pouco eficaz para a luta; - só teriam sido fundadas academias imitando a do mestre Bimba, mas sem ter o sucesso dele, daí a "inveja" dos angoleiros; - a capoeira angola estaria "em extinção".
Defensores	- Mestre Bimba, com a regional, salvou a capoeira da extinção, adequando-a às exigências do mundo moderno; - criação da primeira academia, e ainda um método para o ensino da capoeira que não existiria anteriormente; - estruturação do mundo da capoeira em hierarquias claras, em "mestres", "formados", "calouros"; - a difusão da capoeira regional por todo o Brasil teria contribuído para popularizar, pela mesma via, a cultura negra baiana no país, até entre as classes médias brancas que costumavam encarar essa cultura de maneira desfavorável.	- sustentam que ela seria a "verdadeira" capoeira, porque seria a continuação da capoeira baiana tradicional, e que não teria sofrido transformações significativas; - teria conseguido manter a sua "essência", o que para alguns significa também a sua negritude, contrariamente à capoeira regional, "embranquecida".

Fonte: Pasqua (2020, p. 54), adaptado de Vieira e Assunção (1998).

Quadro 3 – Quadro explicativo sobre os discursos em relação à história da capoeira

	Discursos
O discurso da repressão	- origem negra e afro-brasileira da capoeira; praticada por vadios e marginais, reprimida pela polícia; perseguida pela justiça; - percepção coletiva da capoeira e dos capoeiristas de que ainda persiste essa repressão; - fenótipo do negro.
O discurso nacionalista	- elevação da capoeira ao *status* de luta nacional ou luta própria do Brasil; - construção da nacionalidade brasileira, em oposição aos esportes importados; - unidade e difusão por vários estados (sempre com as mesmas características), são fundamentais para legitimar a qualificação da capoeira como luta ou esporte "nacional"; - fenótipo mulato.
O discurso étnico	- capoeira como suporte da identidade étnica do negro no Brasil (BA, PE, RJ). - na segunda metade século XIX, perdeu associação exclusiva com o negro do Rio de Janeiro (pluralidade étnica), mas na Bahia fortaleceu a identidade negra (assim como o candomblé); - capoeira no Rio de Janeiro – elemento perigoso; - Guerra do Paraguai – prova de que a capoeira pode ser "aproveitada"; - capoeira folclórica na Bahia; - Mestre Pastinha cunha o termo "capoeira angola" para se aproximar da capoeira baiana (vadiação); - o malandro urbano substituído pelo quilombola capoeirista; - movimento negro (enaltecimento dos aspectos da negritude; negação de contribuição de outras etnias); - movimento negro nos EUA forja uma identidade pan-africana – minimização da contribuição da sociedade brasileira; - capoeira angola mais propícia a veicular discurso étnico; - apesar das acusações de embranquecimento, Mestre Bimba sempre esteve ligado às raízes negras (também era ogã).

	Discursos
O discurso corporativo-iniciatório	Fundamentos acadêmicos da área de educação física X Conhecimentos tradicionais dos mestres - discurso antiacadêmico; - discurso regionalista – "só baiano entende de capoeira".
O discurso classista	- substituição de o "negro" pelo "povo"; - condenação da apropriação da capoeira pelas elites ou pelos militares na Regional; - visão essencialista de luta do povo, desconsiderando as grandes transformações ocorridas nos momentos de apropriação cultural (anos 30 e anos 70 - autoritarismo político) que a capoeira ganhou maiores espaços junto à sociedade; - processos contraditórios de afirmação da identidade das camadas populares.

Fonte: Pasqua (2020, p. 55), adaptado de Vieira e Assunção (1998).

Um arco mais amplo que o Brasil: manifestações ancestrais da capoeira

Finda a explanação, convém ressaltar que esses mitos, discursos e controvérsias, por muitas vezes direcionaram a atenção dos pré-registros da capoeira apenas para a valorização de um olhar, como mencionam Vieira e Assunção (1998, p. 14), "justamente por causa da tendência nacionalista de minimizar as diferenças para a construção de uma arte ou esporte nacional, parece relevante a insistência do discurso do movimento negro sobre o n'golo como antecessor da capoeira", sendo que já havia apontamentos para a existência de outras manifestações corporais de luta e dança, ou danças guerreiras, mencionando o autor Herskovits[12], na década 1940, que

12 Os autores Vieira e Assunção (1998) fazem menção ao trabalho de Herskovitz, citado de Almeida (1942, p. 55), mas não colocam a referência de Herskovits no final do trabalho, e não foi possível ter acesso ao trabalho de Almeida. No livro de Tavares (2012), há a informação de que M. Herskovits foi professor de Katherine Dunham, dançarina e antropóloga

aponta sobre a existência de "danças de combate" "semelhante ao jogo (da capoeira)" "na África e em vários pontos da América". Entre essas danças, os autores citam outra resultante da diáspora africana, conhecida como ladja:

> Entre elas é importante salientar a ladja, praticada na Martinica, cuja semelhança com a capoeira é, de fato, impressionante. Não só do ponto de vista técnico da execução dos movimentos (verifica-se a presença de movimentos como a armada, queixada, meia-lua e diversos outros) como, o que é mais importante, o fato de congregar aspectos lúdicos, musicais (pratica-se ao som de atabaques) e de combate corporal (Vieira; Assunção, 1998, p. 14).

Além disso, fazem referência a outras manifestações negras com característica de luta-dança-jogo praticadas no Brasil, como o batuque, praticado pelo pai de Mestre Bimba, pernada carioca, samba duro baiano, tambor de crioula maranhense e outras que usavam bastões de madeira praticadas principalmente no Caribe, com possível influência nos congos nordestinos, maculelê no Recôncavo Baiano e maneiro-pau no Ceará.

Após dez anos, os mesmos autores ainda retomam essa temática, chamando essas outras manifestações resultantes da diáspora africana de "irmãs" da capoeira:

> Outra tendência importante, a partir do início dos anos 1980, foi a revalorização das tradições e dos 'velhos mestres', juntamente com o fortalecimento dos grupos de capoeira angola, que ganharam muito espaço à medida que a comunidade da capoeira começava a questionar os caminhos da desportivização. Iniciou-se, assim, uma trajetória de reafricanização da capoeira, principalmente nos centros de prática mais tradicionais, que se refletiu nas linguagens próprias da capoeira: na musicalidade, na instrumentação musical e até mesmo na abordagem histórica dos pesquisadores, que passaram a acentuar as origens africanas e buscar lutas ancestrais e 'irmãs' da capoeira, como a ladja, da ilha caribenha Martinica, e o

---

da dança, que estudou as manifestações resultantes da diáspora na América Central, cujo um dos acervos é fonte desta pesquisa – a Ladja na Martinica.

> moringue, do Oceano Índico. O nacionalismo simplista, anteriormente tão forte, passou a dar lugar a uma visão mais global da cultura e do processo de formação da capoeira, inserindo-a na história da resistência dos africanos escravizados e de seus descendentes mundo afora. Viu-se que a capoeira precisava ser tratada como um esporte, mas que a arte não poderia ser reduzida somente ao seu aspecto desportivo. Essa abordagem culturalista, então, foi muito enfatizada a partir dos anos 1980, quando as palavras 'resgate' e 'bagagem' passaram definitivamente a fazer parte do vocabulário comum dos capoeiristas (Vieira; Assunção, 2008, p. 11-12).

Há manifestações corporais na África muito semelhantes à prática da capoeira no Brasil, como o n'golo e a bassúla, já mencionados anteriormente conforme o trabalho de Soares (1993) e Pires (1996), as quais são conhecidas como as "mães da capoeira". O n'golo é também popularmente conhecido como a dança da zebra[13], e há outras danças que podem ter influenciado o repertório de saberes corporais da capoeira, como a bassúla, a cabangúla, o umudinhú, citados no estudo de Barão (1999); e a cujuinha (dança guerreira), uianga (dança dos caçadores), a cuissamba (dança do julgamento e castigo), encontradas com Mestre Zulu (1995).

De acordo com Nestor Capoeira (2011), há várias "primas" e "primos" da capoeira, manifestações corporais com origem africana ou devido à presença africana nas Américas, no Atlântico Negro (Thompson, 2011). Segundo o autor, as que atualmente têm mais visibilidade são: luta de pau (Haiti); *jugar palo* (Venezuela); *calinda* (Trinidade) *maní* ou *bambosá* (Cuba); luta de cabeçadas (Venezuela); *knocking and kicking* (Estados Unidos); *ladja* (ou *danmyé*, *ronpom*, ou *kokoyé*) (Martinica); *mrengé* (Comoros, Oceano Índico); *morengy* (ou *watsa*) (Madagascar, Oceano Índico); *moringue* (Ilha da Reunião, Oceano Índico). Stotz e Falcão (2012) também tratam do *laamb*, luta de agarrões presente no Benin, Nigéria, Costa de Marfim, Togo, Gana, Burkina e Mali.

13 Neste trabalho, com a contribuição do artista, capoeirista e pesquisador Janguinda Kambwetete, temos a informação de que não se trata somente da alusão ao animal zebra, mas também do sapo mufico. Isso será melhor tratado na análise do N'golo.

Destacamos que, na época da publicação de Vieira e Assunção (2008), os autores levantaram o questionamento sobre o porquê da valorização apenas bantu das possíveis origens da capoeira, e não tanto da iorubá:

> Até hoje não existe nenhum estudo rigoroso que procure realmente mostrar semelhanças concretas e entre a capoeira os movimentos e o ritual do N'Golo, ou de qualquer outra manifestação bantu. Aliás, porque somente considerar esta área cultural? Os iorubas e outros povos africanos tiveram também as suas danças marciais, que podem ter contribuído de alguma forma para a capoeira. A contribuição mais importante nesta área é o campo da musicologia. Estudiosos como Schaffer *(1977)*, Kubik *(1979)* e Mukuna *(1985)* têm insistido sobre a contribuição bantu na música brasileira em geral e na capoeira em particular, mostrando a continuidade de *patterns* rítmicos nos toques de berimbau (Vieira; Assunção, 1998, p. 96).

Em seu livro, Assunção (2005, p. 49, tradução nossa) mais uma vez menciona sobre a influência de outras manifestações de lutas no contexto afro-americano:

> Além disso, não se deve excluir outras formas culturais de terem impactado na formação de jogos de combate afro-americanos. Também precisamos considerar as danças que faziam uso de técnicas corporais elaboradas. As tradições de mascaradas existentes em toda a África Ocidental, por exemplo, freqüentemente envolvem movimentos altamente acrobáticos e dinâmicos. Nas danças rodopiantes da mascarada Youruba Egungun a pessoa que está com a máscara 'gira loucamente ao redor da vila', executando movimentos perigosos, derrubando pessoas e ocasionalmente até machucando-as. Um exame sistemático dessas danças acrobáticas pode estabelecer outros pontos em comum com jogos de combate afro-americanos e formas de arte[14].

14 "Furthermore, one should not exclude other cultural forms from having had an impact on the formation of Afro-American combat games. We also need to consider the dances

No entanto, o autor não deu seguimento à investigação do grupo cultural Yorubá, estabelecendo um limite para o aprofundamento de sua tese especificamente nas manifestações corporais do sudoeste de Angola, cufuinha, *ómudinhu* e bassula e posteriormente com o engolo[15]. Sendo esse um dos critérios que justificam a escolha da descrição da dança dos homens-pantera (Costa do Marfim[16]) para a tese de doutorado mencionada no início do capítulo (Pasqua, 2020), visto que não é da área cultural bantu, pois outras manifestações são pouco exploradas como possíveis contribuições para a construção da prática da capoeira no Brasil.

Já Tavares (2008) também cita as pesquisas do professor Desch-Obi (2008)[17], uma das primeiras a estudar sobre as raízes angolanas da capoeira,

---

that made use of elaborate bodily techniques. Masquerade traditions existing throughout West Africa, for instance, often involve highly acrobatic and dynamic movements. In the whirling dances of the Youruba Egungun masquerade the mask wearer 'spins madly around the village', executing dangerous movements, knocking people down and occasionally even injuring them. A systematic examination of these acrobatic dances might establish further commonalities with Afro-American combat games and art forms". Nessa manifestação, advinda do oeste africano (principalmente Nigéria, Benin), a pessoa veste uma roupa inteira, colorida, para receber o espírito ancestral que visita os humanos para lhes abençoar, dançando e andando pela vila.

15 Sobre o engolo, há a tese defendida por Cinézio Feliciano Peçanha (Mestre Cobra Mansa), intitulada *Gingando na linha da Kalunga: capoeira angola, engolo e a construção da ancestralidade*, em setembro de 2019, porém até o momento ainda não se encontra disponível no repositório de teses da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A temática se dá em torno das relações da capoeira e do engolo e anuncia o uso das gravuras de Neves e Sousa. Para saber mais, é possível ver o filme intitulado *Jogo de Corpo* (2013) de caráter documental, relacionando os seus estudos de doutorado junto a outros pesquisadores, que serão citados adiante.

16 Em relação à Costa do Marfim, durante a pesquisa, deparamo-nos com diferentes nomes, tanto nos mapas quanto em documentos de outras línguas. Nos mapas da história da escravidão, a região era chamada Windward Coast; em 1985, o governo marfinês solicitou à comunidade internacional que o país fosse designado apenas pelo nome francês Côte d'Ivoire e vários países e organizações internacionais acataram. No entanto, em português, o país é comumente designado pelo seu nome traduzido Costa do Marfim, o mesmo ocorrendo em outras línguas, como Ivory Coast em inglês e Elfenbeinküste em alemão.

17 Pesquisas que culminaram na tese de doutorado: *Fighting for honor: The History of African Martial Art Traditions in the Atlantic world*, publicada em 2008, Universidade da Carolina do Sul, Estados Unidos. Desch Obi é discípulo de Mestre João Grande, grande difusor da capoeira angola, o que possivelmente o influenciou a ressaltar especificamente o engolo como principal matriz da capoeira.

dissertando sobre as técnicas de combate do engolo[18] e suas relações com a capoeira. No artigo "Angola e o jogo de capoeira", Desch-Obi (2008, p. 118) afirma que a prática do engolo, com as características de "técnicas de chutes, chutes com o corpo invertido, rasteiras e esquivadas" já aconteciam antes do tráfico de escravizados dessa região sul de Angola para o Brasil, sendo, portanto, a manifestação corporal que resultou na derivada capoeira brasileira. Em seu doutorado, esse autor defende a origem africana da capoeira e chega à conclusão de que a luta pela honra preserva o legado deixado pelas tradições culturais africanas na diáspora:

> O legado das artes marciais tradicionais africanas nas Américas forneceu aos escravos armas potentes para defesa física e ideológica. Essas artes marciais podem ser lidas como uma marca da cultura diaspórica que foi sujeita à escravidão, mas, em última análise, em termos culturais, não está limitada a isso. Examinando a história dos estilos de luta e seus propósitos na mudança das circunstâncias políticas e demográficas oferece uma visão particular dos modos de agenciamento individual e de grupo sob escravidão. Entretanto, entender essas técnicas de combate como uma tradição africana viva é talvez um *insight* igualmente importante desse estudo, pois revela um processo de transferência cultural que, de outra forma, seria esquecido. De fato, a moderna cooptação e reconfiguração do jogo de capoeira, desprovida de conteúdo africano, ameaça apagar essa história e negar a força duradoura das tradições africanas vivas na diáspora. Recuperar um senso das continuidades históricas das tradições africanas - neste caso literalmente incorporado em movimentos de luta como cabeçadas e chutes invertidos - garante que a luta pela honra conquistada com muito esforço no estado de escravidão não seja perdida em seu legado histórico[19] (Desch-Obi, 2008, p. 217, tradução nossa).

---

18 O autor opta pelo termo "engolo" em vez de n'golo. Nesta pesquisa, será utilizada a terminologia n'golo seguindo o presente na fonte de desenhos do artista Neves e Sousa.

19 "The legacy of African martial arts traditions in the Americas provided bondsmen with potent weapons for physical and ideological defense. These martial arts can be read as a logos of diasporic culture that was subjected to bondage but ultimately, in cultural terms, was not bound by it. Examining the history of fighting styles and their purposes

Percebemos a preocupação do autor Desch-Obi em evidenciar a origem africana da capoeira, compreendo que as visões nacionalistas da capoeira, bem como já afirmaram outros autores, foram tendenciosas em relação à supervalorização de criação brasileira[20]. Porém, ressalto que, parafraseando o próprio autor, a cooptação e reconfiguração do jogo da capoeira ao mesmo tempo pode ser uma estratégia de sobrevivência desses valores tradicionais africanos em território brasileiro.

Cabe frisar que Vieira e Assunção (2008) publicam juntos novamente um texto sobre capoeira – sob o cenário de reconhecimento desta como patrimônio imaterial brasileiro e da humanidade –, para o Ministério das Relações Exteriores, na revista *Textos do Brasil*. O artigo "Os desafios contemporâneos da capoeira" (2008) abre a página com um desenho do artista Carybé, o que já aponta para a valorização da faceta artística da capoeira, além da descrição da segunda página: "Além da esfera estritamente acadêmica e do universo próprio da arte, *a capoeira está cada vez mais presente em muitas outras esferas sociais, desde os palcos de teatro e salas de cinema aos anúncios de publicidade*" (Vieira; Assunção, 2008, p. 10, grifo nosso). Nesse artigo, os autores destacam a formação de um cenário contemporâneo da capoeira e das condições de globalização desta[21], presença em novas esferas sociais, novas condições de trabalho e profissionalização.

---

in shifting demographic and political circumstances offers particular insight into modes of individual and group agency under bondage. However, understanding these combat techniques as a living African tradition is perhaps an equally important insight of this study since it reveals a process of cultural transference that would otherwise be overlooked. Indeed, the modern co-optation and reconfiguration of the jogo de capoeira as devoid of African content threaten to erase this history and deny the enduring strength of living African traditions in the diaspora. Regaining a sense of the historical continuities in African traditions – in this case literally embodied in fighting moves such as head butts and inverted kicks – assures that the honor fought for and hard-won in the state of bondage will not be lost in their historical legacy". A palavra "insight" não foi traduzida para o português, pois não encontrei uma palavra sinônima melhor que o sentido da língua original para explicar.

20 Como por exemplo em Castro (2008, p. 55-56) que, além de Vieira e Assunção (1998, 2008) e Assunção (2009), descreve a vida de Mestre João Grande e ressalta sobre reafricanização da prática nos anos 1980.

21 Para isso, os autores recorrem ao conceito de "cultura internacional-popular" desenvolvido pelo professor Renato Ortiz. Reforço essa menção com o esclarecimento da diferença entre globalização e mundialização que o mesmo autor traz, significando a mundialização de uma manifestação.

Resgatando a virada paradigmática de estudos históricos sobre a capoeira, para estudos com enfoque a partir de outras áreas do conhecimento, destacamos a obra da historiadora Reis (2010), como uma virada que aponta para o diálogo entre a história e a antropologia, bem como a de Tavares (2012). A autora primeiramente ocupa-se da capoeira num período mais recente se comparada aos anteriores, principalmente na década de 1960, deslocando a atenção para a capoeira em outra área do Brasil, em São Paulo. E enfatiza a invenção da tradição da capoeira baiana, analisando o processo de diferenciação dos dois grandes estilos angola e regional. Apesar de sua obra não apontar diretamente para o estudo das resultantes da diáspora africana, seu estudo prioriza a análise dos movimentos corporais da capoeira, presenteando-nos com a brilhante reflexão sobre o privilégio do baixo corporal nessa arte: os quadris e os pés. A autora defende que o movimento corporal mais importante depois da ginga é o *aú*:

> [...] pois é através dele que se pode ter acesso à roda, isto é, ao 'mundo'. Mais raramente, a entrada se dá também de cabeça para baixo e de costas (dupla inversão), através do macaco ou mortal de costas. De qualquer forma, a entrada na roda se dá sempre através de alguma inversão: seja a do alto pelo baixo (mais comum), seja a combinação do alto pelo baixo e da frente pelas costas. Quer dizer, entra-se no mundo, literalmente de cabeça para baixo (Reis, 2010, p. 135).

A partir dessas reflexões, a autora cunhou os termos relacionando à capoeira a "um mundo às avessas" e ao "mundo de pernas para o ar" (título de sua obra), extensamente utilizados no cotidiano de capoeiristas e professores de capoeira[22].

Entendemos que essa autora realizou uma abordagem mais histórica na parte inicial do seu trabalho; entretanto, no decorrer de sua pesquisa, utiliza referencial teórico relacionado aos estudos antropológicos e estudos específicos de capoeira, com enfoque nos sentidos e significados dos movimentos,

22 Infelizmente, a terceira edição de seu livro não contém as belas gravuras inspiradas na plasticidade dos movimentos corporais da capoeira, cedidas pelo artista plástico Lizar para a primeira edição.

o que dialoga com a busca de novos olhares para as obras sobre capoeira, como, por exemplo, as pesquisas que apresentam um viés mais artístico dessa arte e que têm o corpo como centralidade no estudo.

Considerações finais

Isso posto, o levantamento desse panorama torna-se fundamental para compreender os vestígios históricos que subsidiarão investigações que tratam do corpo, do floreio, da capoeira e outros tantos objetos de estudos correlatos. A partir de autores(as) mais expoentes na área, começando por Soares (1993, 1998, 2002) e Pires (1996, 2001), que inauguraram novos modos de saber sobre a capoeira a partir de fontes e dados policiais, e posteriormente Vieira e Assunção (1998, 2008), que questionam os mitos e controvérsias das produções em capoeira. Bem como outros autores que possuem um ponto em comum: o apontamento para as manifestações resultantes da diáspora africana como possíveis fontes de estudo para o entendimento da capoeira e, consequentemente, da compreensão do objeto de estudo "floreio". Esses(as) autores(as) são essenciais para o alargamento da percepção sobre o vasto território de estudo das manifestações resultantes da diáspora africana.

Referências

ASSUNÇÃO, M. R. *Capoeira*: The History of an Afro-Brazilian Martial Art. New York: Taylor & Francis, 2005.

BARÃO, A. de C. *A performance ritual da "Roda de Capoeira"*. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

CAPOEIRA, N. *Capoeira*: a construção da *malícia* e a filosofia da malandragem (1800-2010). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2011.

CARTER, A.; O'SHEA, J. *The Routledge Dance Studies Reader*. 2. ed. London: Routledge, 2010.

CASTRO JÚNIOR, L. V. *Campos de visibilidade da capoeira baiana*: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985). Brasília, DF: Ministério do Esporte, 2010.

CASTRO, M. B. de. A memória do corpo na narrativa de mestre João Grande. *Antropolítica*: revista contemporânea de antropologia, Niterói, n. 24, p. 41-63, 1º sem. 2008.

DESCH-OBI, T. J. *Fighting for honor*: the history of african martial art traditions in the atlantic world. Columbia: University of South Carolina, 2008.

MESTRE ZULU. *Idiopráxis de Capoeira*. Brasília, DF: o Autor, 1995.

MUNANGA, K. *Origens africanas do Brasil Contemporâneo*: Histórias, Línguas, Culturas e Civilizações. São Paulo: Global, 2009.

PASQUA, L. de P. M. *Capoeira e diáspora africana*: uma interpretação sobre a manifestação dos floreios. 2020. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

PASQUA, L. de P. M. *O floreio na Capoeira*. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PASQUA, L. de P. M.; TOLEDO, E. de. Diálogos entre a capoeira e a arte: sobre um corpo polissêmico. *Capoeira*: Revista de Humanidades e Letras, São Francisco do Conde, v. 7, n. 2, p. 77-92, 2021.

PIRES, A. L. C. S. *A capoeira no jogo das cores*: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937). 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

PIRES, A. L. C. S. *Movimentos da cultura afro-brasileira*: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950). 2001. Tese (Doutorado em Filosofia e Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

REIS, L. V. S. *O mundo de pernas para o ar*: a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

REVEL, J. Microanálise e construção do social. *In*: REVEL, J. (org.). *Jogos de escalas*: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ROSA, C. F. *Brazilian bodies and their choreographies of identification*: swing nation. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

SILVA, E. L. da. (Mestre Pavão). *O corpo na capoeira*. Introdução ao estudo do corpo na capoeira. Campinas: Editora UNICAMP, 2008a. 4 v.

SOARES, C. E. L. *A capoeira escrava*: e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). Campinas: Editora Unicamp, 2002.

SOARES, C. E. L. *A negregada instituição*: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890. 1993. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. 2 v.

SOARES, C. E. L. *A capoeira escrava no Rio de Janeiro*: 1808-1850. 1998. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998. 2 v.

STOTZ, M. B. N.; FALCÃO, J. L. C. Ritmo & rebeldia em jogo: só na luta da capoeira se canta e dança? *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Florianópolis, v. 34, n. 1, p. 95-110, jan./mar. 2012.

TAVARES, J. C. T. *Dança de Guerra – arquivo e arma*: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

THOMAS, J. R.; NELSON, J. K.; SILVERMAN, S. *Métodos de Pesquisa em Atividade Física*. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

THOMPSON, R. F. *Aesthetic of the Cool*: Afro-Atlantic Art and Music. Pittsburgh: Periscope, 2011.

VEYNE, P. *Como se escreve a história*. ed. rev. Lisboa: Edições 70, 2008.

VIEIRA, L. R.; ASSUNÇÃO, M. R. Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 81-121, dez. 1998.

VIEIRA, L. R.; ASSUNÇÃO, M. R. Os desafios contemporâneos da capoeira. *Revista Textos do Brasil*, Brasília, DF, n. 14, p. 9-19, 2008.

6
As contribuições dos culturalistas no estudo da capoeira no Brasil

Antônio Liberac Cardoso Simões Pires
Maristela Carvalho de Souza

Os diálogos sobre a questão racial ficaram mais constantes após a abolição da escravatura, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889, uma vez que essas discussões passaram a ser relacionadas à questão da cidadania e da formação de uma identidade nacional brasileira.

Esses acontecimentos foram causando preocupação à elite intelectual, com receio de que o enorme contingente de "pretos" e "mestiços", que fazia parte da população brasileira, pudesse afetar os planos de progresso das classes dominantes.

Essas proposições iam influenciando o meio político e a sociedade em geral, marcando uma linha de pensamento que buscava civilizar a cidade por meio de uma nova identidade.

E mesmo após o período do fim da escravidão e da Monarquia no Brasil, a capoeira continuou sendo perseguida e marginalizada, tendo a sua prática proibida em 1890, quando foi incluída no código penal, num período de "higienização racial", em que as teorias associavam as práticas do povo negro como atrasadas e degeneradas.

Posteriormente, a partir de 1940, a capoeira foi ganhando uma ascensão positiva no cenário brasileiro e mais adiante foi se projetando para fora do país, sendo reconhecida e valorizada internacionalmente. O caráter artístico – a ludicidade, os saltos acrobáticos e a musicalidade – pode ser um dos fatores que favoreceu a sua expansão.

As análises sobre as tradições culturais brasileiras ganharam notoriedade por meio de questionamentos sobre a formação de uma cultura popular nacional. Manuel Querino (1851-1923) foi um dos estudiosos precur-

sores dessas narrativas, e mais adiante, a partir do ano 1930, tivemos Edison Carneiro (1912-1972) e Jorge Amado (1912-2001), que debruçaram os seus estudos sobre as tradições culturais. Em seguida, surgiu Waldeloir Rego (1930-2001), que conseguiu reunir em um ensaio valiosas informações sobre o jogo da capoeira.

Com isso, pretende-se fazer um levantamento sobre esses intelectuais que estudaram a capoeira entre o final do século XIX e os anos 1960, revelando a sua trajetória nesse cenário cultural. Para isso, foi realizada uma análise comparativa sobre a abordagem desses autores, revelando as fontes que eles utilizaram, assim como a maneira com que eles estabeleceram algum vínculo com essa arte.

O ativismo de Manuel Querino

Manuel Raimundo Querino nasceu em Santo Amaro da Purificação, Recôncavo Baiano, em 28 de julho de 1851, e faleceu em 14 de fevereiro de 1923. Foi um educador afro-baiano, renomado abolicionista e pioneiro nos registros antropológicos no que se referiam à cultura africana no Brasil.

Ele passou por um emaranhado de dificuldades e ainda assim conseguiu ser professor, funcionário público e vereador no Rio de Janeiro. Dedicou-se aos estudos históricos sobre os negros no final do século XIX ao início do século XX. E foi reconhecido como o primeiro historiador negro que debruçou as suas escritas para a história do Brasil.

Defendeu uma origem africana para a capoeira em suas obras *A Bahia de outrora* (1916) e *Costumes africanos no Brasil* (1938) e trouxe excelentes observações sobre a forma como ela foi se consolidando em Salvador, além de analisar os estudos sobre os praticantes dessa modalidade, consagrando-se como um referencial para a posteridade.

Na obra, *A Bahia de outrora*, ele criticou as mudanças ocasionadas em virtude da implantação da República que não beneficiaram os sujeitos históricos, os africanos e os seus descendentes, que eram rotulados como marginais.

> Por ocasião da Guerra com o Paraguai, o governo da então Província [da Bahia] fez seguir bom número de capoeiras; muitos por livre e espontânea vontade e muitíssimos voluntá-

> riamente constrangidos. E não foram improfícuos os esforços desses defensores da Pátria, no teatro da luta, principalmente nos assaltos a baioneta (Querino, 1916, p. 65).

Ele denunciou as injustiças cometidas pelo governo, assim como as promessas não cumpridas após a guerra e a forma como os combatentes eram violentados durante o recrutamento, havendo distinção entre pessoas de origem simples das que mantinham privilégios da nobreza:

> Começou o recrutamento desordenado, com seus tons de barbaridade. Os homens válidos foram procurados como feras; parecia que a Bahia tomara a peito fornecer o pessoal necessário as funções da guerra. Varejavam-se casas, arrancavam-se rapazes ocultos nos armários e outros móveis domésticos. Às vezes eram filhos, arrimos da família [...] Os comandantes superiores tornavam-se simplesmente soberanos [...] Quem não queria vestir farda pagava uma mensalidade [...] Quando o indivíduo dispunha de proteção, apontava, ou antes, recrutava um outro para servir em seu lugar. [...] saiam as patrulhas da guarda nacional, para determinados pontos, e na faina de caçar homens, as vezes acompanhados de cães amestrados. [...] Muitos adotaram outro expediente ou artifício interessantes: andavam bem trajados, munidos de chapéu de pelo de castor. Ao aproximar-se um soldado, para dar-lhe voz de prisão, o rapaz aprumava-se, dizendo: sabe com quem está falando? Se a praça se retraia, supondo está se dirigindo a algum rebento da nobreza da época, ajuntava polidamente: Vossa Senhoria desculpe; se era um desabusado, respondia: só conheço o pau pela casca, siga; e lá se ia o cidadão [...] (Querino, 1916, p. 78).

Os capoeiristas foram considerados elementos perigosos para a sociedade, sendo perseguidos de forma intensa em todo o país, principalmente na Bahia e no Rio de Janeiro, onde eles se organizavam em maior número.

Apesar das medidas governamentais repressivas, Querino continuava a elogiar a atuação dos capoeiristas que participaram da guerra e enfatizava a utilidade que a capoeira tinha em determinadas ocasiões.

> E a prova desse aproveitamento está no brilhante feito de armas praticado pelas companhias de Zuavos Baianos, no assalto ao Forte de Curuzu, debandando os paraguaios, onde galhardamente fincaram o pavilhão nacional (Querino, 1916, p. 194-195).

E foi por meio da coleta de dados, da oralidade e da memória dos protagonistas negros, que sempre foram ignorados no meio intelectual e considerados inferiores pela ciência, que foi possível a realização de um levantamento sobre as contribuições do negro para a construção da nação brasileira.

Ele se referia aos africanos escravizados no Brasil como "colono preto", defendendo que a formação da sociedade brasileira é resultado do trabalho desses agentes. Com certeza, esses "colonos pretos" não chegaram aqui voluntariamente e sim de forma compulsória, o que demarca a diferença original para com os outros grupos de colonizadores.

A escrita de Manoel Querino foi voltada para as sobrevivências e práticas culturais africanas que favoreceram o embasamento para um trabalho etnográfico, antropológico, além dos estudos afro-brasileiros e historiográficos.

Manuel Querino foi considerado um folclorista, pois tratar de práticas africanas tinha o mesmo valor quanto a se referir ao folclore com os estigmas do racismo e preconceito (Leal, 2016), apesar de que muitos antropólogos o consideravam como etnólogo prático.

Foi ele quem empregou a nomenclatura "angola" para se referir ao negro capoeira: "o angola era, em geral, pernóstico, excessivamente loquaz de gestos amaneirados, tipo completo e acabado do capadócio e o introdutor da capoeiragem, na Bahia" (Querino, 1916, p. 195). E, assim, ele pretendia influenciar o pensamento de que o angola tinha introduzido a capoeira na Bahia, consolidando a expressão "capoeira angola" ou "capoeira de Angola".

As nações de negros africanos foram invenções classificatórias realizadas pelo comércio negreiro, não dando a devida importância às identidades étnicas que foram forjadas pela milenar experiência cultural africana. As denominações de Benguela, Angola e Congo não fazem referência aos grupos étnicos ou nem mesmo às federações de povos, pois associavam apenas a posição geográfica, fazendo alusão às regiões específicas do Continente Negro (Soares, 2008, p. 125).

Querino analisou a capoeira que vivenciou em Salvador, por meio das práticas urbanas, sem descartar a possibilidade da sua difusão pela Bahia e em outras províncias no Brasil. Os capoeiras "[...] possuíam traços peculiares, como o uso de uma argolinha de ouro na orelha, simbolizando a força e a valentia" (Querino, 1916, p. 73). Mas esse adereço não se restringia somente a esse público, pois ele relata que conheceu pessoas bem idosas com a orelha esquerda furada, embora não fossem praticantes.

Para o autor, seria uma luta de origem africana que tinha predominância na prática pelos afrodescendentes, e que não eram apreciadas pela classe dominante do Brasil, tornando-se sinônimo de vadiagem e barbarismo.

Procurou enaltecer os heróis negros em seus registros, como capoeiras, artistas, professores, militares, políticos, entre outros cidadãos que não mereciam que a sua memória fosse esquecida. E conseguiu representar o negro a partir do lugar social menos favorecido, devido ao forte preconceito que assolava a sociedade por conta da classe e da raça a que pertenciam.

A sua experiência como um afrodescendente, que sentiu o desprazer de ser discriminado em vários momentos, possibilitou a ampliação da sua visão de mundo e o seu projeto para uma identidade nacional e baiana.

As obras de Querino conseguem estabelecer um lugar específico no universo da intelectualidade do seu tempo, muito por conta também do trabalho de pesquisadores e estudiosos em dar-lhe a devida importância como historiador e a contribuição de suas obras para o ambiente acadêmico, com o intuito de conceder-lhe o devido reconhecimento.

Edison Carneiro: o folclorista e o seu campo de estudos

Um outro intelectual baiano que teve seus escritos voltados para as ações e políticas culturais afirmativas da população negra no Brasil, foi Edison Carneiro. Ele nasceu em Salvador, capital baiana, em 12 de agosto de 1912, e faleceu em 2 de dezembro de 1972, no Rio de Janeiro.

Participou do movimento de renovação cultural simbolizado na Academia dos Rebeldes, em 1930, e teve em sua companhia os poetas Sosígenes Costa, Áydano do Couto Ferraz e Alves Ribeiro, além do contista Dias da Costa e os romancistas Jorge Amado, João Cordeiro e Clóvis Amorim (Oliveira; Lima, 1987).

Demonstrou interesse pelos cultos populares de origem africana, especialmente pelo folclore e pela cultura popular a partir de 1933, tendo a oportunidade de fundar a Federação das Casas de Candomblé Baianas, denominada união das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia.

Edison Carneiro presenciou a capoeira angola, fruto de uma cidade em crescente processo de urbanização e deu ênfase a diversos aspectos do jogo, vestimentas, cantigas, locais de prática, entre outras características, atribuindo esse avanço ao "progresso da civilização".

Em sua obra *Religiões negras e negros bantos* (1981), o personagem capoeirista, Samuel Querido de Deus, ajuda a construir o conceito de capoeira angola na Bahia, praticada na década de 1930, no mesmo período em que o Mestre Bimba já gozava de certo prestígio, sendo desafiado por valentões por meio dos jornais da época (Carneiro, 1981).

A capoeira que Samuel Querido de Deus praticava era conhecida como uma luta dos negros de Angola, que por muito tempo vivia no anonimato sendo jogada coletivamente nas festas promovidas após os pescadores passarem dias no mar.

O autor procurou elevar uma posição em relação aos demais capoeiristas ao citar que "o maior capoeirista da Bahia me afirma, os negros, ser Samuel 'Querido de Deus', um pescador de notável ligeireza de corpo" (Carneiro, 1981, p. 159). E era defendendo a capoeira como prática exclusiva dos negros na Bahia que ele exaltava as habilidades dos praticantes.

Por meio do método etnográfico, procurou revelar o povo brasileiro, especificamente o "negro" e o "mestiço", debruçando-se sobre a literatura que tratava do referido assunto, enfatizando a língua falada pelos brasileiros, trazendo narrativas da história do Brasil e colocando em evidência as personagens em condições sociais menos favoráveis da Bahia.

Edson Carneiro ficou mais próximo dos movimentos folclóricos e passou a discutir a questão racial no interior dessas temáticas. Isso foi reflexo do momento em que os estudiosos vivenciaram, na década de 1930, a necessidade da criação de um caráter nacional e dos melhores meios para alcançar a sua compreensão.

Para o autor, as religiões dos negros não faziam parte do folclore, mostrando uma posição contrária ao que os colegas acreditavam (Carneiro, 1957). Apesar de haver uma tendência em folclorizar esses cultos, basean-

do-se nas concepções intelectuais eruditas, que de alguma forma passaram pela sanção oficial.

Utilizou a denominação de folclore negro brasileiro, ao estudar os costumes dos povos africanos que se tornaram sujeitos escravizados no Brasil (Carneiro, 1957). Para isso, o autor recorreu à etnologia que trará informações indispensáveis sobre as concepções, costumes e estilos de vida do povo africano, e à linguística que cria o elo entre os negros africanos e os descendentes brasileiros.

Ele acreditava que a prática da capoeira tinha a origem africana, mais precisamente em Angola, entendida como uma luta de resistência, pelo direito do negro à liberdade (Carneiro, 1981).

E devido às repressões policiais e às novas condições sociais, a capoeira pôde se estabelecer como um jogo de vadiação que acontecia entre os amigos. Edson Carneiro relata o aspecto artístico na forma em que esse jogo era praticado na Bahia e se mantinha vivo em outros estados.

No que se referia ao estilo de jogo, Carneiro fez uma confusão ao associá-lo ao nome dos toques, denominando modalidades da capoeira. Chegou a intitular, erroneamente, nove estilos: "capoeira de Angola, Angolinha, São Bento Grande, São Bento Pequeno, Jogo de Dentro, Jogo de Fora, Santa Maria, Conceição da Praia e Assalva Sinhô do Bonfim" (Carneiro, 1981, p. 9-10).

Porém, foi assertivo com a definição de como ela era executada, dentro de uma roda, em que as pessoas se dispõem em forma circular e ali o jogo se desenvolve junto com a orquestra de berimbaus e pandeiros.

Os golpes proferidos são característicos de uma luta por aproximação, em que o adversário mantém a distância necessária e num exato momento executa movimentos de ataque e defesa. Entendia como uma sucessão de "negaças", ou seja, o mesmo que: atrativos, burlas, dribles, fintas, iscas, chamarizes, em que os golpes eram realizados com os pés, e isso acontecia acompanhado com ginga, ao som de berimbaus e pandeiros, tornando-se um aspecto de dança.

De acordo com Carneiro (1977), na Bahia, a capoeira tinha traços do batuque enquanto no Rio de Janeiro era pernada, banda ou batuque; no Maranhão, tinha a punga, juntamente com o tambor de crioula que tinha a mesma função; e, no Recife, ela ia sumindo por conta da repressão policial.

A capoeira era denominada angola e acontecia numa roda, acompanhada de uma orquestra de berimbaus, pandeiros e chocalhos, em que um par de jogadores se agachavam e esperavam os companheiros cantarem. Os versos poderiam sofrer variações, mas, quando o coro era entoado, já sabiam que o jogo podia ser iniciado.

Ele se referia às canções como as que eram cantadas nos candomblés de caboclo, e revela a proximidade existente entre as cantigas de capoeira com as cantigas populares.

Os pontos de encontros de capoeiras eram Boa Viagem, na passagem do Ano Novo, Ribeira, na segunda-feira do Bonfim, Terreiro de Jesus, no Carnaval, e Mercado Modelo, na Festa da Conceição (Carneiro, 1981). Porém, já aconteciam os encontros na academia dos mestres Pastinha, Bimba, Waldemar, Traíra, Canjiquinha, entre outros.

Citou o Mestre Bimba de forma superficial, não se prolongando em seus estudos, colocando-o como um praticante da capoeira que não seria a angola, mas uma ramificação dela pelo aproveitamento de alguns golpes de outras lutas, fato pelo qual recebeu o nome de "luta regional baiana".

Nesse período, essa modalidade ia passando por repressões policiais e ganhando caráter desportivo, perdendo o seu estado de "pureza e originalidade". Para o autor, a capoeira popular, um legado de Angola, tinha o caráter folclórico, quase nada parecido com a escola de Bimba.

Carneiro não teve um olhar atento de modo a perceber que ambos os estilos estavam num mesmo processo de invenção de tradições (Pires, 2010a, p. 5). Sua visão da capoeira angola restringia-se a uma prática primitiva, de origem africana e que estava vinculada aos aspectos peculiares da Bahia.

Devido à necessidade de se criar uma identidade afro-brasileira, ele unificou diversas manifestações populares como elementos representativos, a exemplo da capoeira juntamente como o candomblé, o samba, os festejos, entre outros. E, a partir de 1950, o reconhecimento dessas manifestações serviu como um caldeirão cultural para o crescente número de artistas e intelectuais.

A representação da capoeira nos romances de Jorge Amado

Um outro intelectual bastante renomado foi Jorge Amado, companheiro de Edison Carneiro durante as suas jornadas. Ele mantinha relações com diversos capoeiristas de sua época, chegando a idealizar muitos deles em suas obras. Ambos colaboraram para a invenção de uma nova tradição para a capoeira dando características peculiares a capoeira angola.

Jorge Amado nasceu em 10 de agosto de 1910, na Fazenda Auricídia, onde se produzia cacau, em Itabuna (BA), e faleceu em 6 de agosto de 2001. Era filho de João Amado de Faria e de Eulália Leal Amado. Entre os anos de 1925 e 1929, debruçou-se nas escritas tanto em relação às atividades escolares como jornalísticas.

As suas obras, aqui citadas, têm traços de uma cultura negra que projeta o sujeito para uma consciência revolucionária, em que ele transforma os seus personagens fictícios em trabalhadores formais.

Na obra *Jubiabá*, de 1935, há uma narrativa da trajetória de Antônio Balduíno, apelidado de Negro Baldo, em que o ódio em relação ao preconceito racial que ele sofria caminhava em paralelo à classe social à qual pertencia.

Esse personagem rompe a barreira que é imposta pela estrutura social e que o encaminha para o que a sociedade modela como elementos nocivos naquele período, como a malandragem, a vagabundagem, a capoeira e as idas ao terreiro de candomblé.

A história do personagem Negro Baldo passa pela transição de um ser vagabundo a um trabalhador grevista, que acredita na organização e na luta pelos trabalhadores, tomando-lhe a consciência de classe.

Contudo, a maneira como Jorge Amado organizou esse romance e os seus personagens conseguiu libertá-los da mente serviçal por meio da consciência que só foi fortalecida mediante a união dos trabalhadores, cuja centralidade encontra-se na organização proletária, indo de encontro à proposta do Partido Comunista Brasileiro.

No Brasil, instaurou-se um movimento populista preocupado em construir um Estado corporativista, atraindo escritores e artistas como agentes construtores dessa nação. Foi entre as décadas de 1930 e 1950 que vários intelectuais, entre eles Jorge Amado, estabeleceram algum tipo de relação

com os partidos comunistas ou com a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

A experiência de Jorge Amado vai desde o seu carisma à militância comunista. Desse modo, é possível um melhor entendimento sobre a sua posição político-partidária e a forma como estabeleceu uma preferência pelas análises dos negros no Brasil.

No romance *Capitães de areia*, de 1937, são exaltados os aspectos que contribuem com a narrativa sobre o modo de se fazer capoeira na década de 1930, permitindo um melhor entendimento dessa manifestação cultural que era praticada entre os jovens que moravam pelas ruas em Salvador.

Essa obra inicia-se revelando os problemas sociais que as crianças moradoras de rua enfrentavam. Esses personagens estavam estampados em vários jornais, e as cartas que foram enviadas à redação transformaram o noticiário em debates.

Era noticiada a existência de vários menores que exerciam essa prática em Salvador, conhecidos por capitães de areia, que causavam temor por onde passavam. O jornal *A Tarde*, na época, revelava as ações desses menores como meninos assaltantes, desprovidos de moradia e que circulavam pelas ruas de Salvador na primeira metade do século XX (Pires, 2004).

Jorge Amado também afirma que Querido de Deus era pescador e um ilustre praticante da capoeira angola, sendo considerado como o mais célebre capoeirista da cidade. Ele ensinava os golpes e mandingas aos personagens Pedro Bala, João Grande e Gato.

Jorge Amado mantinha proximidade com os símbolos da cultura negra a todo instante, conseguindo colocar os personagens no local de subversão para uma consciência revolucionária. A exemplo do personagem Pedro Bala, capoeirista, que é vinculado ao percurso de um malandro que se transforma em bandido e, por fim, em um sujeito revolucionário.

Em sua obra *Bahia de Todos-os-Santos*, de 1945, é retratada a existência de uma proposta de se ter um guia para a cidade de Salvador. E quando surgiram os arraiais da capoeira na Bahia, esse local tornou-se palco de discussões encantadoras para essa modalidade.

Jorge Amado mencionou nomes de praticantes da capoeira angola que foram pioneiros na propagação, como Querido de Deus, Valdemar da Paixão, Canjiquinha, entre outros (Pires, 2010b). E era nos espaços públicos como

feiras e festas que o personagem Querido de Deus, entre outros capoeiristas, costumava se apresentar ou exercer a vadiagem.

No romance *Os velhos marinheiros*, de 1961, o autor conseguiu dar nomes reais aos seus personagens, tornando a sua literatura muito valiosa para estudos posteriores. A exemplo de Curió e Nego Pastinha, que por meio da oralidade foi possível validar serem capoeiristas.

Porém, quando ele traz características do Nego Pastinha, consegue divergir com a situação real deste, pois o Mestre Pastinha, apesar de ser um ser ágil e ter a estatura pequena, era o contrário do que a obra revelava, como um negro de quase dois metros e que costumava estufar o peito.

Outra obra que revela um suposto personagem capoeirista é *Tenda dos milagres*, do autor Jorge Amado, escrita em 1969. Esse romance dispõe de diferentes interpretações, que vai desde o diálogo existente entre a cultura popular que é vivenciada em Salvador até o discurso científico que evidenciava a mestiçagem.

Fica notória uma luta ideológica que permeia a formação de uma cultura popular e o projeto de Estado, por meio da fala dos personagens Pedro Arcanjo, do delegado Pedrito Gordo e do suposto capoeira, Inocêncio Sete Mortes.

As falas revisitadas de Pedro Arcanjo são capazes de conduzir o leitor a uma descoberta do tipo ideal do brasileiro, que seria a figura do mestiço. Essa defesa da mestiçagem das raças serviria como uma forma de combate ao racismo e a valorização da cultura negra.

Essa obra denuncia a repressão sofrida pelos terreiros de candomblé e capoeira, tendo destaque para os capangas e capoeiras e para a forma que eles se relacionavam com o poder público.

O delegado Pedro de Azevedo Gordilho serviu de inspiração para que Jorge Amado criasse o personagem Pedrito Gordo. De acordo com Oliveira e Leal (2009), existem periódicos que foram circulados em 1920 que possibilitam acompanhar a desenvoltura do delegado contra o candomblé e a capoeira, de modo a ter o controle social das ruas de Salvador.

A intenção de Pedrito era eliminar a "negralhada" como forma de purificar o território. E essa campanha nomeada como "civilizadora" era contrária aos costumes populares – povo de santo, sambistas e capoeiras – e tinha em sua formação os famosos assassinos, entre eles o Inocêncio Sete Mortes, um ex-policial.

Oliveira e Leal (2009) buscaram reconstituir a relação existente de Sete Mortes com os serviços de capangagem política e a capoeira praticada em Salvador, nas primeiras décadas do século XX.

As informações coletadas nos jornais *A Tarde*, *Diário da Bahia* e *Jornal de Notícia* e nos autos criminais de homicídio confirmam que Sete Mortes foi um capoeira e guarda civil que fazia serviços como capanga político e teve o seu nome vinculado ao governo do estado da Bahia, na gestão de Antônio Moniz de Aragão.

Os romances aqui citados revelam cenas cotidianas em Salvador, que englobam a religiosidade afro-brasileira e os conflitos que as envolviam, bem como as denúncias de repressão policial ao candomblé, os crimes cometidos pela polícia e as críticas dirigidas às teorias raciais, que já assolavam a sociedade na primeira metade do século XX.

Waldeloir Rego e sua contribuição à cultura nacional brasileira

Um outro autor que conseguiu realizar uma potente etnografia da capoeiragem baiana de sua época foi Waldeloir Rego, que por meio de sua obra *Capoeira angola*: *ensaios socioetonográficos* (1968), conseguiu coletar informações mediante observação direta.

Waldeloir Rego nasceu em Salvador, capital baiana, em 25 agosto de 1930, e faleceu em 21 de novembro de 2001. Ele exerceu atividades múltiplas como pesquisador, folclorista, etnólogo, artista plástico, historiador, entre outros. Foi um baiano que dedicou os seus estudos para as religiões afro-brasileiras, chegando a ser reconhecido pelos os que mais entendem de candomblé na Bahia.

As leituras sobre esse sincretismo baiano levaram-no a explorar demais territórios da vida popular baiana, como o afoxé e a própria capoeira de angola. E o valioso conhecimento adquirido vem da vida popular baiana e do seu forte protagonismo no cenário cultural e artístico.

A sua citada obra *Capoeira Angola: ensaios socioetnográficos*, de 1968, traz detalhamentos sobre os instrumentos que eram utilizados nas rodas, assim como as cantigas que eram entoadas; explorando o território das academias até chegar às indumentárias. Enfim, ele foi muito detalhista ao

trazer elementos que servem de base para os demais pesquisadores, além de ter dado uma excelente contribuição à cultura nacional brasileira.

Waldeloir Rego, por meio dos cantos da capoeira, pôde observar relatos que aconteceram no período compreendido entre o início do século XX e o final da década de 1960, numa época em que houve a consolidação de um modelo de capoeira baiana, que iria romper fronteiras mais adiante e que propiciaram ocorrer transformações em seu interior.

Rego realizou a seleção de romances da ficção brasileira, alguns recortes de jornais; buscou a literatura de memorialistas e também esteve em contato com pessoas de sua época e de gerações anteriores, que praticavam a capoeira na Bahia. E, por meio de seus registros, conseguiu fazer um levantamento de uma série de cantigas que revelaram cenas da escravidão e de assujeitamento, conseguindo mencionar um total de 139 letras. Como exemplo, a obra de Azurara (1841), *Crônica do descobrimento e conquista de Guiné*, por Rego analisada, que fornece informações sobre o tráfico de escravos africanos para o território português. Dos linguistas alemãs Wilhelm Giese e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas sobre a fala dos negros em Lisboa no princípio do século XVI* (1932) e *Notas vicentinas: preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente* (1949), respectivamente; e do português Leite de Vasconcelos, que manifestou sobre o tema em sua obra *Etnografia portuguesa* (1958).

Cita-se ainda a título de exemplo as *Cartas do Brasil* e mais escritos do Padre Manuel da Nóbrega (1856); *Opera Omnia*, de A. J. de Melo Morais (1866); *Brasil Histórico*, de Luís Viana Filho (1946); *O negro na Bahia*, de Gilberto Freyre (1951, 1954); *Sobrados e mocambos* e *Casa grande e senzala*, em que o autor discute a formação da sociedade brasileira por meio de uma relação romantizada entre colonizador e colonizado; além de outras literaturas que relatam cenas da capoeira desde a vinda dos escravos para o Brasil, os fluxos de pessoas negras levadas para Portugal a partir do ano de 1441, assim como a circulação dos negros escravizados em solos brasileiros.

Ele pôde acompanhar a capoeira emergindo no cinema e nos palcos teatrais, na música popular, na literatura, nas artes plásticas, assim como as mudanças socioetnográficas que ela sofreu. E, além da multiplicidade de temas abordados em sua obra, preocupou-se em potencializar a capoeira como um fenômeno histórico e cultural, mencionando o Mestre Bimba e

Pastinha, e destacando o Mestre Canjinha como uma grande referência nesse universo.

Rego, ainda teceu um comentário sobre as cantigas, abordando as questões fonéticas comum às falas populares, em especificidade, ao linguajar baiano. Prossegue com um léxico explicativo do emprego das palavras, e analisa o aspecto folclórico das cantigas, dando ênfase para o seguinte questionamento:

> Nas cantigas de capoeira, o elemento folclórico é algo marcante e em todas elas soa freneticamente, aos ouvidos de quem as escuta. A incidência sobre temas esparsos do nosso folclore não permitiu um agrupamento geral em blocos, para melhor apreciação, entretanto isso foi possível com a maioria, surgindo daí o agrupamento em Cantigas geográficas, Cantigas hagiológicas, Cantigas de louvação, Cantigas de sotaque e desafio, Cantigas de roda e Cantigas de peditório (Rego, 1968, p. 250).

E foi dialogando com a cultura popular que o autor apresentou temas etnográficos, sociais e históricos, características do movimento folclorista, utilizando de canções, trovas e poemas populares como fontes documentais ou de referências.

Waldeloir Rego aponta uma origem afro-brasileira para essa arte baseando-se em documentos escritos e na oralidade de grandes capoeiras antigos e atuais que viviam na Bahia. Para ele, "[...] no caso da capoeira, tudo leva a crer que ela seja uma invenção dos africanos do Brasil, desenvolvida por seus descendentes afro-brasileiros" (Rego, 1968, p. 45).

E, mais adiante, tece uma crítica ao comentário de Câmara Cascudo (1898-1986), que sugere uma origem africana, afirmando a existência em Angola da nossa capoeira nas raízes formadoras. Porém, diz ele: "não existe uma documentação para validar essa informação".

Por outro viés, acredita que esses negros de Angola tinham costumes de festejar, além de serem bastante criativos, sendo esses fatores bastante favoráveis para que eles usufruíssem dos folguedos conhecidos e de desenvolverem outros.

Naquele período, não existiam academias de capoeira e nem recintos fechados para a sua prática como existem atualmente. A capoeira era jogada

nos largos, que se localizavam próximos a quitandas ou a locais que vendiam cachaças.

Além desses largos, era comum a prática em outras localidades em Salvador, como a Estrada da Liberdade, Pau Miúdo, Cidade de Palha, Rua dos Capitães, Rua do Passo, Taboão, Cais Dourado e no Cais do Porto.

Sendo que o Cais Dourado ganhou a fama, no século XIX, de ser palco de desordens e crimes, sobretudo por ser um local onde as prostitutas se reuniam e também por ser ponto de encontro para os capoeiras, marinheiros, soldados de polícia e delinquentes. Os conflitos que ocorriam entre eles eram noticiados a todo instante nos jornais da época. Os locais de festas eram os pontos de encontro para os capoeiras e seus discípulos, que levavam os seus instrumentos musicais e lá aconteciam a roda com tempo indeterminado (Rego, 1968, p. 51).

Era no Cais do Porto que os mais famosos capoeiras se encontravam, mas sempre com a roupa usual do trabalho, uma calça com a bainha arregaçada, os pés descalços e a camisa feita com saco de açúcar ou farinha do reino; e que com o passar dos anos, essas camisas foram sendo substituídas por camisas de meia.

Aconteciam reuniões aos domingos, feriados, dias santos ou logo após a labora para conversar, beber e jogar capoeira. De acordo com Rego, Mestre Bimba lhe contou que existia até um toque especial de berimbau que servia para pedir cachaça aos donos das vendas muito conhecido por eles (Rego, 1968, p. 51).

Nos feriados e dias santos, costumavam vestir os melhores trajes, a exemplo dos ternos brancos, e se entregavam ao jogo. O lenço já era costumeiro ser colocado no pescoço para resguardar o colarinho, e a sua vestimenta continuava impecável, sem nenhuma sujeira.

A utilização da indumentária como forma de padronizar os grupos é algo mais recente. Os capoeiras passaram a adotar um uniforme que foi elaborado por meio de um turismo cultural, uma vez que, anteriormente, foi alvo de repressões policiais e necessitava de usar artifícios para que não fosse facilmente identificada.

Passou a ser jogada "[...] em recinto fechado em Palácio do Governo, nas academias, nos salões oficiais, nos clubes particulares e nas ruas e praças públicas onde se realizam festas populares" (Rego, 1968, p. 63).

Essas festas populares eram o momento de maior entusiasmo para os capoeiras, e as procissões com bandas musicais tornavam-se um grande atrativo. Se queriam causar a desordem, aproveitavam esse momento sem se preocupar com a parte religiosa do ato.

Com isso, os praticantes iam ganhando a fama de lutadores e desordeiros, sendo cobiçados pelos políticos para exercer a capangagem. A partir disso, ocorreram mudanças socioetnográficas, pois a luta que era característica da capoeira passa a ganhar relevância em meio à decadência do patriarcado rural e ao desenvolvimento urbano.

Isso aconteceu no período em que a elite brasileira passou a depreciar a arte e os hábitos dos mestiços, e a capoeira estava incluída como um elemento de inferioridade.

Enfim, a obra produzida por Rego, *Capoeira Angola: ensaio socioetnográfico*, trata de um modo para repensar a capoeira como um processo dinâmico, que se desloca no tempo e que reproduz inúmeras histórias por meio da expressão corporal.

Considerações finais

A capoeira, por muitos anos, foi alvo de perseguições e repressões policiais até ganhar o caráter desportivo. Principalmente, no século XIX e na primeira metade do século XX, quando essa prática tinha uma imagem cheia de estigmas por se tratar de um movimento que apresentava como precursores os negros que vieram para o Brasil no período do tráfico negreiro.

Sabe-se que no século XIX o Brasil passava por inúmeras transformações como a troca do sistema político e do modo de produção social devido ao fim do tráfico negreiro, a abolição da escravatura e a chegada do sistema republicano.

Desse modo, foi revelada a natureza dos processos ideológicos e culturais que fundamentaram a visão de nacionalismo brasileiro, pois a noção de uma cultura brasileira surgiu também no centro das discussões ideológicas da elite brasileira com o intuito de dissolver as contradições reais do meio social, criando assim um estereótipo de nação abrangente.

Referências

AMADO, J. *Bahia de Todos os Santos*: guias das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador. São Paulo: Martins, 1945.

AMADO, J. *Capitães da Areia*. São Paulo: Martins, 1937.

AMADO, J. *Jubiabá*. São Paulo: Martins, 1935.

AMADO, J. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, J. *Os velhos marinheiros*. São Paulo: Martins, 1961.

CARNEIRO, E. *Candomblés da Bahia*. São Paulo: WMF, 1957.

CARNEIRO, E. *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

CARNEIRO, E. *Religiões Negras e Negros Bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

LEAL, M. das G. de A. Manuel Querino: Narrativa e identidade de um intelectual afro-baiano no pós-abolição. *Projeto História*, São Paulo, n. 57, p. 139-170, set./dez. 2016.

OLIVEIRA, J. P. de; LEAL, L. A. P. *Capoeira, identidade e gênero*: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil. Salvador: Edufba, 2009.

OLIVEIRA, W. F.; LIMA, V. da C. (org.). *Carta de Édison Carneiro a Artur Ramos*: de 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938. São Paulo: Corrupio, 1987.

PIRES, A. L. C. S. *A capoeira na Bahia de Todos os Santos*: um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937). Porto Nacional: Fundação Federal do Tocantins, 2004.

PIRES, A. L. C. S. *Culturas Circulares*: a formação histórica da capoeira contemporânea no Rio de Janeiro. Curitiba: Progressiva, 2010a.

PIRES, A. L. C. S. Os Intelectuais, a Capoeira e os Símbolos Étnicos no Brasil. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 6., 2010, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2010b.

QUERINO, M. R. *A Bahia de outrora*: vultos e fatos populares. Salvador: Progresso, 1916.

QUERINO, M. R. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

REGO, W. *Capoeira Angola*: ensaio socioetnográfico. Salvador: Itapoan, 1968.

SOARES, C. E. L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Unicamp, 2008.

SEÇÃO III

MUSICALIDADE E HISTÓRIA

7
Tessituras sonoras sobre mulheres na capoeira
uma análise sobre os LPs da década de 1960

Jéssica da Silva Conceição
Luís Vitor Castro Júnior

Introdução

A maioria dos estudos sobre a capoeira tem ênfase no seu caráter como um símbolo nacional e nos famosos capoeiristas, que são eternizados pela memória social constituída pela imagem coletiva de um grupo e compartilhada pelos membros desse grupo (Burke, 2000). Entre esses capoeiristas consagrados, estão Besouro Mangangá[1], Mestre Bimba[2] e Mestre Pastinha[3], que conseguiram ter alguma visibilidade. Contudo, isso se deve à necessidade da criação de uma identidade nacional, que levou o Carnaval, o futebol e a capoeira a serem consagrados como símbolos nacionais, embora essa última continue sendo uma prática às margens da sociedade (Oliveira; Leal, 2009).

As músicas da capoeira possuem quantidade de composições significativa, que permeiam todo o século XX. Apesar disso, há poucas pesquisas historiográficas acerca do tema, em contraposição a outros gêneros musicais que adquirem mais visibilidade nas pesquisas, mesmo sendo de fácil

1 "O nome lhe veio da crença, de muitos que diziam que quando ele entrava em alguma embrulhada e o número de inimigos era grande demais, sendo impossível vencê-los, então ele se transformava em besouro e saía voando" (Rego, 1968, p. 164).

2 Tornou-se conhecido por ter criado um novo estilo, denominado capoeira regional. Para mais informações, ver: Campos (2006).

3 Referência para o mundo da capoeira angola, por sistematizar seu método de ensino e aprendizagem, por meio de preceitos ancestrais, além de contribuir com a disseminação da capoeira pelo mundo.

acesso. Dessa forma, Manoel (2014, p. 4) aponta que "as canções são vestígios importantes e pouco utilizados pelos historiadores, como fonte primária, um bem cultural de fácil poder de apropriação e disseminação, composto por elementos que traduzem e ilustram a 'realidade' de um período".

Acerca de fontes que são conhecidas, mas pouco exploradas, como as músicas específicas da capoeira, Castro Júnior (2010, p. 165) afirma que "não é uma fonte nova e original como se fosse uma grande descoberta de um documento até então nunca visto; pelo contrário, o que nos levou para ela foi a sua potência de comunicar e representar algo do passado". Portanto, é algo que está sendo relembrado pelos(as) capoeiras por meio das cantigas entoadas nas rodas, sendo fundamental para dar continuidade às lembranças do passado e fortalecer a memória coletiva desse grupo.

A música da capoeira é um espaço híbrido, em que "[...] devemos ver as formas hibridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura" (Burke, 2003a, p. 31). No campo da capoeira, as músicas constituem essa hibridização com uma demarcação imaginária, que perpassa a tradição da capoeira angola, da capoeira regional e da capoeira de rua, pois pode ser aplicada a mesma letra e música, distinguindo-se por meio de especificidades como o toque, que direciona como o jogo deve acontecer.

Além dessa característica, há outras simbologias do ritual que não interferem na letra da canção, mas podem permitir que a mesma música adquira outro sentido. A espontaneidade da personalidade de quem reproduz a canção pode transformar o seu significado, por exemplo, "o cantador consegue incorporar na música as situações ocorridas durante o jogo em virtude de um novo episódio; a perspicácia do cantador está justamente no devir de puncionar o fato" (Castro Júnior; Bezerra; Pessoa, 2023, p. 123); na musicalidade da capoeira, o improviso se encontra de maneira constante.

Para tanto, este texto tem como objetivo compreender as representações de mulheres nas musicalidades da capoeira, subjacentes nos LPs específicos da capoeira na década de 1960, na Bahia. O desafio é analisar as letras das músicas de capoeira identificando os possíveis significados de como são retratadas as mulheres, bem como a desigualdade de gênero, no sentido de estabelecer as diferenças e as relações de poder. Para tanto,

os LPs investigados são de mestres reconhecidos no universo da capoeira: *Mestre Cobrinha Verde e Mestre Traíra: Capoeira, Documentos Folclóricos Brasileiros*; *Berimbaus da Bahia: Mestre Camafeu de Oxóssi*; *Curso de Capoeira Regional: Mestre Bimba*; *Academia de Capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara: Mestre Caiçara e Capoeira Angola Mestre Pastinha e sua Academia*.

A musicalidade da capoeira se torna um objeto inestimável para a compreensão da representação de gênero nesse espaço, assim como as disputas de narrativas relacionadas ao universo da capoeira. Os historiadores ainda carregam estigmas sobre novas temáticas e fontes, o que acarreta menor contingente de pesquisas direcionadas a áreas multidisciplinares, como o diálogo entre história e música. Sendo assim, Manoel (2014, p. 2) relata que "[...] dos anos 1970 até o presente momento há uma quantidade significativa de trabalhos científicos que privilegiam a música e canção popular como objeto. Mas, é notável que o universo musical precise ser mais explorado". Se especificarmos para a musicalidade da capoeira, esse quantitativo consegue ser mais diminuto, demonstrando a importância de novas pesquisas na área.

Segundo Marcos Napolitano (2005), a "música popular", que é um objeto não identificado, ocupa um lugar privilegiado na história sociocultural do Brasil e, durante o século XX, tem sido a porta-voz dos dilemas nacionais e veículo das utopias sociais. Napolitano (2005) considera primordial, a partir de sua perspectiva, analisar a música como fonte histórica, sem fragmentá-la por tratar-se de um objeto sociologicamente e culturalmente complexo, ou seja, separar letra e música, contexto e obra, autor e sociedade ou estética e ideologia seria uma forma equivocada de análise. Deve-se também se desprender do próprio gosto musical como maneira de evitar hierarquização ou viés evolucionista para pensar a cultura e a arte.

Moraes (2000, p. 210) aponta que "mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios e limites na manipulação da documentação", em comparação com o que acontece com a linguagem audiovisual e iconográfica, distinguindo-se na forma metodológica de lidar com as especificidades que possui cada fonte.

Além disso, Coelho (2010) reforça que "[...] lidando com as evidências documentais próprias de seu ofício, o historiador sabe que elas possuem natureza fragmentária e que revelam, do seu objeto, apenas aspectos parciais", tornando fundamental a compreensão e análise do objeto em conjunto. Portanto, por intermédio das canções, é possível "[...] ressignificar o objeto 'mulher', enquanto sujeito histórico, já que o gênero nos ajuda a compreender as diferenças 'sexuais' enquanto construções socioculturais" (Reis, 2017, p. 14), utilizando na investigação dessas fontes o conceito de interseccionalidade para compreender questões de gênero, sociais, raciais e culturais.

Dessa maneira, a música nos proporciona observar renovações na forma de elaborar a narrativa histórica, que não devem passar despercebidas, sendo incumbida aos historiadores a conversação entre métodos epistêmicos que não reduzam as ideias e utilizem a multidisciplinaridade a seu favor. Para isso, torna-se necessário compreender essas canções e os seus múltiplos aspectos.

A musicalidade da capoeira se baseia em um ritmo básico e uma série de melodias, conhecidas como toques, que são repetidas continuamente na maioria das composições. Essa repetição contribui para uma estrutura que facilita a memorização de vários versos e do improviso. Essa mesma hibridação aparece nos desafios dos violeiros, no coco brasileiro e em outras manifestações em que a poesia exige o improviso (Reis, 2009).

A música da capoeira, por ser um objeto que possui diversas funções, acaba sendo apropriada de maneira singular pelos sujeitos da capoeira. Dentro dessas possibilidades, os LPs são utilizados como meio de aprender ou aperfeiçoar o canto, assim como de aprender ou aperfeiçoar os toques do berimbau enquanto instrumento e até mesmo do ritmo a ser seguido. Além disso, há a utilização deles por sujeitos que apenas admiram a capoeira (sem praticar) e têm interesse na sua musicalidade. Sendo assim, apresenta-se vasta alternativa de perspectivas factíveis de análise.

A musicalidade tem vasta possibilidade de estudos; a música da capoeira, enquanto fonte histórica, tem sido pouco utilizada, contudo têm surgido produções científicas utilizando-a como objeto de pesquisa de maneira diversa, a exemplo de: "As musicalidades das rodas de capoeira: investigação de um campo de saber/poder?" (Corte Real, 2014); *A música na capoeira regional como elemento de construção identitária* (Mota, 2013); e

A musicologia da capoeira: espaço de construção e reconstrução na dinâmica do jogo de corpos (Castro Junior; Bezerra; Silva, 2023).

As músicas analisadas ainda continuam sendo utilizadas nas diversas rodas de capoeira, independentemente de a tradição ser angola ou regional, demonstrando assim que as canções de meados do século XX, ainda em uso recorrente, são comumente reproduzidas evidenciando as diferenças de gênero presentes na capoeira contemporânea, fazendo despertar reflexões acerca dos sentidos e das representações dessas cantigas.

Foram analisados os LPs específicos da capoeira consagrados na memória da capoeira, tais como: *Mestre Traíra e Mestre Cobrinha Verde* (1962); *Mestre Camafeu de Oxóssi* (1963); *Mestre Bimba* (1963); *Mestre Pastinha* (1969); *Mestre Caiçara* (1969). Apesar do seu alto valor aquisitivo no mercado, eles estão disponíveis no YouTube. As análises foram realizadas seguindo etapas: a primeira fase foi escutar todas as músicas dos LPs, a fim de selecionar duas músicas de cada vinil; a segunda fase consistiu em identificar os significados nas letras das músicas, ou seja, os conteúdos subjacentes nas canções; e a terceira fase correspondeu à análise das expressões sonoras, tais como: a forma de cantar, o ritmo, a frequência rítmica, os toques e a percussão.

A título de análise das letras das músicas, foram selecionadas duas cantigas seguindo o critério de não repetir as canções e utilizando a data cronológica das produções fonográficas, para não ocasionar hierarquias. Todos os álbuns analisados a seguir possuem canções sobre mulheres, apresentadas de diversas maneiras.

Mestre Cobrinha Verde e Mestre Traíra: Capoeira, Documentos Folclóricos Brasileiros

Cobrinha Verde (Rafael Alves França) é fundador do Centro Esportivo de Capoeira Angola Dois de Julho, discípulo do famoso capoeirista Besouro (Manuel Henrique). "Excelente capoeirista, mas praticamente fora de forma – já me sinto muito abatido, diz ele. Hoje se dedica ao ensino da capoeira em sua Academia. E é o autor do terceiro libreto assinado por um capoeirista" (Rego, 1968, p. 278). Ficou conhecido como mandingueiro e chegou a ser um dos contramestres da academia do Mestre Pastinha. "Participou

da gravação de um disco de capoeira em 1962, com o Mestre Gato Preto e o Mestre Traíra, mas o álbum foi posteriormente batizado apenas com o nome deste último" (Magalhães Filho, 2021, p. 25).

Traíra (João Ramos do Nascimento) é "[...] capoeirista de fama na Bahia e já marcou época. Na gravação citada da Editora Xauã, atua como mestre de capoeira. Sobre a beleza do jogo e de sua postura, assim se referiu Jorge Amado" (Rego, 1968, p. 278).

> Acho que ele tinha medo que aconteça a mesma coisa, e nem daquela vez, eu mais Cobrinha Verde. Chamaram a gente para gravar um disco cantando música de capoeira. Nós fomos, num tinha nada a perder mesmo! Parece que o nome da editora era... como é mesmo Naje? Acho que era Xauã. Bela encrenca! Disseram isso mais aquilo, prometeram um bocado de coisa, bolso cheio, ir para São Paulo para fazer show... e nada!!!. Gravamos lá para os lados do Campo Grande, passamos o dia inteiro num calorão danado dentro do estúdio para quê? Quando saiu o disco, eu só vi mesmo foi nas lojas lá da Praça da Sé. Mas o tostão que é bom, ninguém mesmo vai dizer que viu, e num viu não! (Abib, 2009, p. 166).

Abib aponta como Mestre Cobrinha Verde e Mestre Traíra foram ludibriados por falsas promessas com a gravação do disco, do qual não receberam nenhum retorno financeiro e nem ao menos conseguiram ter contato com o álbum produzido, para além de encontrá-lo à venda nas lojas. Isso evidencia o descaso que era feito com os capoeiras que não possuíam alguém que lutasse pelos seus direitos, fato comum no universo da cultura popular.

A capa do disco é muito utilizada no universo da capoeira como um dos primeiros registros iconográficos sobre a capoeira. A gravura é de Johann Moritz Rugendas e é intitulada *Jogar capoëra – Danse de la guerre* (1835). É fundamental salientar que o berimbau ainda não estava presente como instrumento ligado à prática da capoeira. Embora a capoeira esteja sendo jogada e dançada com toques musicais, como sugere a presença do atabaque[4], segundo Tavares (2006, p. 76), "[...] não se sabe ao certo quando a

4 O atabaque é um instrumento oriental muito antigo entre os persas e os árabes, porém divulgado na África. Embora os africanos já conhecessem o atabaque e até tenham vindo

Figura 1 – Mestre Cobrinha Verde (1912-1983)
Fonte: *site* Filhos Ilustres da Bahia.

Figura 2 – Mestre Traíra (1925-1975)
Fonte: *site* Filhos Ilustres da Bahia.

Figura 3 – *Documentos Folclóricos Brasileiros* (Capa)
Fonte: acervo pessoal de Rouxinol Capoeira.

música começa a fazer parte desta manifestação da cultura popular". Além disso, é necessário atentar-se à presença feminina na gravura.

O álbum foi gravado em 1962 pela gravadora Xauã, sediada no Rio de Janeiro. Com um disco marrom e azul, apresenta especificidades da gravadora. Na face A, possui três toques nomeados e numerados, demarcando o intérprete de cada canção. Já na face B encontram-se mais quatro toques, indicando o Mestre Traíra como intérprete principal. Aqui está a transcrição da primeira música selecionada do disco: "Dona Maria do Camboatá, eu vou na venda ela quer mandar botar/Dona Maria de Camboatá/chegou na venda quer mandar botar/Dona Maria do Camboatá/ 9x variações na forma de falar as palavras" (Capoeira, 1962, f. B2)[5].

A palavra "Camboatá" vem do tupi *kambua'tá* e faz referência a um peixe do Brasil predominante nos rios da Bahia ao Rio Grande do Sul. Esse peixe é classificado como grande e cascudo, vivendo em águas rasas, o que o torna mais fácil de capturar e vender. Diante disso, dentro das possibilidades factíveis de análise, é possível considerar que Dona Maria tenha recebido o apelido por ser uma vendedora da espécie Camboatá.

Essa associação pode ser percebida como um apelido para Dona Maria na comunidade da capoeira, refletindo aspectos que caracterizam os capoeiras. Isso a distingue como uma mulher forte e destemida, características que a masculinizam e, ao mesmo tempo, destacam como uma "mulher da pá virada". "Essa associação entre o capoeira e determinados animais pode ser compreendida não só por causa da esperteza, mas também em função da agilidade e da flexibilidade corporal inerentes à capoeiragem" (Dias, 2009, p. 62).

No início do século XX, em Salvador, Antônio Viana (1984) registrou que a Santa Maria recebia homenagens durante um mês, nos 31 dias de maio, durante o período do outono, com cânticos em louvor e procissão. O festejo era marcado pela parte religiosa e profana, com a presença de "[...] crioulas baianas, de torço bem armado que descobria a cabeça até as orelhas, ocultando muitas vezes os cabelos alvos. Faceirice feminina tão bem arranjada

da África algumas espécies, creio que ao chegarem ao Brasil já o encontraram trazido por mãos portuguesas, para ser usado em festas e procissões religiosas em circunstâncias idênticas ao pandeiro e ao adufe (Rego, 1968).

5 Ver em: https://youtu.be/xoVddQUJekQ?si=G0ReYYPLndC-0iqt.

que iludia aos palhoças e negreiros rondantes, inveterados das vistosas posições de anéis e registros" (Viana, 1984, p. 94).

Na memória coletiva dos capoeiras, vários registros demarcaram a presença feminina, dentro e fora da musicalidade. Sendo assim, é possível analisar a presença de diversas mulheres, como aponta Pires (2004) acerca de "Maria Homem", que vivia nas ruas jogando capoeira, brigava, batia e apanhava. Assim como "Maria do Camboatá", outro nome famoso nas rodas de capoeira, que inclusive ganhou uma música em sua homenagem.

Como indica Burke (2003b, p. 34), "[...] podem-se analisar desta maneira os escritos históricos de Tácito, observando a notável frequência de palavras referentes a 'medo' (metus, pavor) e tratando as como amostras da insegurança, consciente ou inconsciente, do autor". A partir disso, torna-se evidente como a repetição de uma palavra induz intrinsecamente a visão do compositor e cantor (que não é a única), mas, no caso da canção citada anteriormente, a repetição do "ela" dá ênfase ao fato de possuir o gênero feminino, e o apelido "Dona Maria do Camboatá" nomeia uma mulher em particular, especificando-a enquanto sujeito histórico por meio do apelido. Mostra-se, assim, a participação de Maria do Camboatá nas rodas de capoeira, como mulher valente e destemida no jogo de corpo da capoeira, dando a ela características de uma mulher forte e valente – adjetivos comumente atribuídos a homens –, que contrariava os padrões da época ao ver o mundo de cabeça para baixo por meio da capoeira, colocando suas pernas para o ar[6].

"Santa Maria... Santa Maria mãe de Deus cheguei na igreja me confessei Santa Maria mãe de Deus (coro). Cheguei na igreja me confessei Santa Maria mãe de Deus (coro) Santa Maria mãe de Deus. Santa Maria mãe de Deus (coro) 3x" (LP Traíra, 1962, f. B3)[7]. A referência à Santa Maria, uma figura santa para o cristianismo no sentido de ser uma mulher considerada pura e que ajuda nas causas perdidas, tem uma grande importância no imaginário afro-brasileiro. Segundo Ferreira Filho (1994, p. 86-87), a Virgem Maria, para o imaginário popular baiano no início do século XIX, possuía grande importância: "o culto à Virgem Maria, ganha força fundamental nesta época, com a disseminação de grupos católicos dedicados às moças solteiras denomi-

6 Termo utilizado por Letícia Reis (1997).

7 Disponível em: LP *Mestres Traíra e Cobrinha Verde* (1962).

nadas Filhas de Maria", deixando resquícios dessa memória coletiva que perduram até o século XX.

Dentro do universo da capoeira, o pedido de ajuda à Santa Maria pode ter uma variedade de significados, dependendo do contexto em que é feito. Segundo DaMatta (1986, p. 74), "tudo indica que o santo atende melhor e reconhece mais claramente o esforço dos mortais quando o pedido se faz de modo solene e respeitoso, com algum formalismo", como uma demonstração pública.

Além disso, o nome "Santa Maria" também faz referência a um toque específico da capoeira[8] que é tocado nos LPs de Mestre Cobrinha Verde e Traíra (1962) faixa A1, Mestre Bimba (1963) faixa A4 e Mestre Caiçara (1969) faixa B5.

Esse aspecto de louvação ao culto do catolicismo no universo da capoeira aparece de forma significativa em diversas canções, deixando uma marca simbólica importante da referência aos santos católicos nas letras das músicas de capoeira. No entanto, é importante ressaltar que existem outras alusões litúrgicas para além do catolicismo. Nas letras das músicas de capoeira, com frequência, "a referência a Deus e aos santos católicos, como Santa Maria, ou personagens bíblicos, como Rei Salomão, Adão e Salomé, pode ser considerada como interferência cultural que aproxima várias referências religiosas dentro do universo simbólico da capoeira" (Castro Júnior; Bezerra; Pessoa, 2023, p. 125).

No Seminário Gepráxis, é indicada uma conversação na canção e elucida-se a importância religiosa que Santa Maria apresenta para algumas religiões: "essa importância dada a Maria e interpretá-la como Santa é uma característica da religião, já que outras discordam disso, exemplo da religião evangélica" (Silva *et al.*, 2017, p. 460). Além disso, a nomenclatura de "Santa Maria" é tão popular que se incorpora a nome de cidades, como Santa Maria da Vitória, localizada no oeste da Bahia. Sacchet e Rezende (2012) apontam para os lugares da memória que são representações criadas sobre um significado particular, evidenciando a criatividade na nomeação de cidades com nomes femininos.

8 Castro Júnior (2004, p. 152) afirma que "cada toque do berimbau corresponde a uma necessidade durante o jogo".

Mestre Camafeu de Oxóssi: Berimbaus da Bahia

> Camafeu de Oxóssi, Obá de Xangô, solista de berimbau de capoeira e proprietário da Barraca São Jorge, aberto em riso, cercado de objetos rituais, de obis e orobôs, ensina mistérios da Bahia às loiras turistas de São Paulo ou Nova Iorque. A cortesia é grande, o saber maior, o preço barato. Se lhe pedirem, ele tomará do berimbau e tocará... No Mercado, em meio a seus orixás, aos colares e às figas, queimando o incenso purificador, rindo sua gargalhada, saudando São Jorge, Oxóssi, rei de Ketu, o grande caçador, Camafeu comanda a música, o canto e a dança. Um baiano dos mais autênticos, um dos guardiões da cultura popular (Amado, 2012, p. 173).

Ápio Patrocínio da Conceição é reconhecido como compositor e solista de berimbau e se tornou representante da cultura da Bahia, por meio da popularidade e prestígio conquistado. Foi presidente do grupo Filhos de Gandhy de 1976 a 1982, era proprietário do restaurante Camafeu de Oxóssi e de quatro barracas no Mercado Modelo. Como religião, frequentava o Candomblé, mas especificamente o terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, de Mãe Senhora (Santos, 2010). Em 1963, "no editorial do jornal Última Hora, do Rio de Janeiro, na divulgação de seu primeiro LP gravado pela Continental, o qual contava com um precioso texto de capa assinado por Jorge Amado, amigo particular de Camafeu de Oxossi" (Oliveira, 2022, p. 127), participando do I Festival de Artes Negras, em 1966, na cidade de Dakar, capital do Senegal.

Figura 4 – *Berimbaus da Bahia* (1963)
Fonte: acervo pessoal de Rouxinol.

A capa do disco, com seu fundo rosa e com colagens imagéticas de símbolos relacionados a Oxóssi, evidencia uma profunda conexão com as religiões de matriz africana, em particular o candomblé, que era intimamente respeitado e reverenciado. A primeira edição, objeto de nossa análise, foi lançada no ano de 1963 pela gravadora Continental, contendo 14 faixas sonoras, subdivididas igualmente entre a musicalidade do candomblé e da capoeira. Além disso, o álbum foi relançado em 1976, mantendo a mesma estrutura original. Ambos os discos foram produzidos pela gravadora Continental, que completou 20 anos de existência em 1963.

O lado A do álbum apresenta músicas do candomblé, enquanto o lado B traz músicas de capoeira. Agora, vamos às músicas selecionadas.

> Ieee! Quiser moça bonita, vá na ilha de maré. Quiser moça bonita, vá na ilha de maré Com uma mão quebra moleque a outra toma o meu café haha Ie aruandeiro camará. Iê quem vai fazer. Ie quem vai fazer, com o capoeira Eeeh com o capoeira camará. Eeh mandingueiro camará É cabeceio. É cabeceio camará... (LP Camafeu de Oxossi, 1963, f. B4)[9].

É fundamental esclarecer alguns termos específicos da capoeira e do contexto social da época. Rego (1968) descreve "Camará" como sinônimo de companheiro, uma palavra comumente utilizada na comunidade da capoeira e nas canções. Quanto ao termo "quebra moleque", este não está catalogado entre as músicas de Rego (1968), o que possivelmente indica um termo costumeiro da época. Como salienta Rezende (2012, p. 29), devemos estar atentos a "[...] como os significados mudam com os movimentos da construção cultural, não devemos ser indiferentes às transformações", levando em consideração a modificação de sentido que a nomenclatura adquire; para evitar anacronismo, indico como termo de significado não identificado.

A Ilha de Maré é um local importante para o universo da capoeira. Mestre Traíra louva a Ilha de Maré como local onde a população soteropolitana se deslocava nos finais de semana para suas práticas de diversão. A Ilha de Maré é mencionada nas cantigas catalogadas por Rego (1968, p. 176) como cantigas geográficas e é apontada como localidade que serve de inspiração

9 Ver em: https://youtu.be/Ph_4vcm6R7Y?si=3rRoqy8oypDbP-Nj.

para outros artistas, como "Botelho de Oliveira, o primeiro poeta brasileiro cronologicamente, nascido na Bahia em 1636, na referida ilha" (Rego, 1968, p. 247), demonstrando-a como ambiente artístico. Atualmente, a Ilha de Maré é um polo turístico com passeios de escunas, lanchas e *jet ski*, além de ser um lugar com um intenso fluxo de moradores entre a ilha e Salvador.

A interpretação da letra nos leva a pensar que a Ilha de Maré era um local onde os capoeiristas se divertiam, mas também sugere uma relação de masculinidade, convidando para ver as chamadas "moças bonitas". Ferreira Filho (1994) aponta como as mulheres das camadas sociais populares eram autônomas em suas escolhas afetivas, visto que, ao contrário das famílias abastadas, não precisavam do casamento como mecanismo de manutenção econômica. As "moças bonitas" subentendem-se como mulheres negras, como sugere outra canção do álbum que menciona que "na Bahia tem mulata de qualidade" (LP Camafeu de Oxóssi, 1963, f. B1, B4).

É necessário observar a utilização do termo "mulata", que objetifica e erotiza a mulher, além de possuir uma conotação pejorativa e racista. O intérprete retrata a Bahia como "terra de animação", recorrendo ao estereótipo de Salvador como ambiente de grande vocação erótica (Ferreira Filho, 1994; Nascimento, 2021).

A cantiga aponta as qualidades das mulheres da Ilha de Maré. Ao contrário do imaginário popular que coloca as mulheres capoeiras como mulheres masculinizadas, há ênfase na feminilidade que não está desconectada da destreza corporal que elas possuem no jogo da capoeira. Portanto, pode-se observar como a localidade da Ilha de Maré também é o destaque de onde encontrar exímias capoeiristas, capazes de utilizar o "jogo de corpo"[10] da capoeira.

> Sou eu Maita, sou eu Maita sou eu. Sou eu Maita, sou eu Maita sou eu. Sou eu Maita, sou eu Maita sou eu. Sou eu Maita, sou eu Maita sou eu. Sou eu Maita, sou eu Maita sou eu. Sou eu Maita, sou eu Maita sou eu. Sou eu Maita, sou eu Maita sou eu. Sou eu

10 O corpo-capoeira era o suporte do ofício desses trabalhadores que enfrentavam uma longa jornada de trabalho. As atividades diárias exigiam dos corpos-trabalhadores um esforço físico considerável (Castro Júnior, 2010).

Maita, sou eu Maita sou eu... (coro) 8x (LP Camafeu de Oxossi, 1963, f. B9)[11].

O nome "Maita" é derivado do espanhol, uma maneira de abreviar o nome "María Tereza", que possui o significado de "acolhedora amada"[12], sugerindo uma pessoa afetuosa e amável, preocupada com o bem-estar dos outros, características associadas ao ideal de uma "boa dona de casa".

Nesse contexto, quando a letra da música menciona "Sou eu Maita", pode-se interpretar como alguém anunciando sua própria chegada ou chamando pelo nome de Maita como um aviso de sua presença em algum lugar. Dentro do ambiente da roda de capoeira, a letra da música reverbera enunciados, em que esse chamado pode ser entendido como um aviso para Maita ter cuidado com quem está jogando ou como uma advertência para mudar sua estratégia no jogo.

Entretanto, a letra da música pode ser entendida como uma autoafirmação, comunicando a importância de cuidar do companheiro ou oponente na roda de capoeira. Reflete uma comunicação que ressalta a necessidade de atenção mútua e respeito durante a prática da capoeira.

Contudo, na cidade de Salvador, existe um local conhecido como a ponta do Humaitá, onde está localizado o Forte da Nossa Senhora de Monte Serrat. Esse forte foi descrito por Odorico Tavares (1961, p. 111) como "[...] uma igrejinha sôbre as pedras numa intimidade com o mar, como que afluindo das águas tranqüilas da baía. Fundada pelo senhor da casa da Tôrre, sofreu várias reformas, sobretudo em 1920 e 1930, conforme nos informam os seus cronistas". O nome foi adquirido a partir do início do século XIX e, segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o local servira como forte para evitar invasões a todo o porto da Baía de Todos os Santos, construído entre 1538-1587, tornando-se local turístico usual para captura de imagens da cultura popular baiana.

Dentre as múltiplas interpretações, Rego (1968, p. 185) realiza as seguintes observações:

---

11 Ver em: https://youtu.be/Ph_4vcm6R7Y?si=SUzMemVoxlGTSnMO.

12 Significado do nome "Maita". Ver em: https://www.significado.origem.nom.br/nomes/maita.htm.

> Creio que seja corrutela de Humaitá devido à síncope da sílaba inicial. Em face dos episódios da guerra do Brasil com o Paraguai, justamente na época em que os capoeiras começaram a chegar ao auge em suas atividades, as cantigas se referem sempre a Humaitá, daí poder admitir-se a hipótese acima.

As canções de capoeira refletem uma ampla gama de temas históricos, culturais e sociais, e a Guerra do Paraguai é frequentemente mencionada nelas, assim como a batalha de Humaitá. No entanto, é importante reconhecer que a música da capoeira não pode ser reduzida a uma única interpretação ou contexto.

A música da capoeira é uma expressão cultural rica e multifacetada, que incorpora elementos históricos, sociais, políticos e emocionais. Cada música pode ter múltiplos significados e camadas de interpretação, dependendo da perspectiva do intérprete e do contexto em que é executada. Portanto, é fundamental reconhecer essa diversidade de significados e abordagens ao analisar as músicas de capoeira. Isso permite que o ouvinte e o leitor interpretem as letras e os temas de acordo com sua própria compreensão da capoeira e do mundo ao seu redor.

Mestre Bimba: Curso de Capoeira Regional

Manoel dos Reis Machado era filho de Luís Cândido Machado, batuqueiro famoso no bairro. Iniciou-se na capoeira angola, na qual inseriu novos elementos, como golpes de artes marciais e do batuque[13], que se tornou popularmente conhecida como capoeira regional, e fundou o Centro de Cultura Física.

> Mestre Bimba gravou um long-playing intitulado Curso de Capoeira Regional Mestre Bimba, pela gravadora baiana J.S. Discos, com texto de apresentação Capoeira e Capoeiristas, de Claudio Tavares, Diretor Artístico da Rádio Sociedade da Bahia e Cronista de Disco do Diário de Notícias da Bahia. Acompanha

13 O batuque era uma luta irada e violenta, na qual o objetivo era derrubar o adversário no chão, usando apenas as pernas (Campos, 2009).

> agravação um libreto, contendo as lições do curso de Mestre Bimba. Embora não traga data, é a primeira contribuição impressa assinada por capoeirista (Rego, 1968, p. 270).

O álbum foi lançado em 1963 e possui nove faixas, subdivididas em toques no lado A e quadras e corridos no lado B. Reis (2009, p. 204) aponta que "as duas primeiras faixas dessa versão do Curso de Capoeira Regional, as únicas com cantos, foram depois relançadas em CD do ano de 2002: JS DISCOS. Resgate Da Memória Musical Da 1ª Gravadora Da Bahia. No encarte, a data das gravações consta como de 1963".

Figura 5 – *Curso de Capoeira Regional* (Capa)
Fonte: acervo pessoal de Joel Bezerra.

As cores da capa remetem à bandeira da Bahia, de maneira singela, com desenhos que encenam como seria o curso da capoeira regional, acompanhado de um pequeno texto e um livreto ao qual não tive acesso. Possui também as distinções e canções anotadas na capa, informando o lado e a faixa da música. No canto direito, pode-se observar um berimbau ilustrado de preto, junto com uma vareta e caxixe.

As músicas selecionadas para a análise foram do lado B.

> Vai lá me Nossa Senhora/Mãe de Deus o criador/ Nossa Senhora me ajude/Nosso Senhor me ajudou Camará/ água de beber... êêê água de beber camará/ ê ê ê aruandeiro/ ê ê ê aruandeiro camará/ joga pra lá/ ê ê ê joga pra lá camará/ e campo de mandinga/ ê ê ê campo de mandinga camará/ ai é mandingueiro/ êêê é man-

dingueiro camará/ iê é cabeceou/ êêê é cabeceio camará/ oia sabe joga/ êêê sabe jogar camará (LP Bimba, 1963, f. B1)[14].

Nossa Senhora, a quem se faz referência, é bastante retratada no espaço da capoeira como protetora e acolhedora. DaMatta relata a relação do canto com a religião, evidenciando as maneiras solitárias e coletivas de se comunicar com a divindade da sua crença. "Coletivamente, o modo mais comum é através da cantoria, onde (*sic*) a prece faz com que se juntem todos os pedidos num só, que deve 'subir' aos céus levado pelas harmonias das vozes que o entoam" (DaMatta, 1986, p. 73), que pode ser compreendido como um diálogo que se potencializa ao se expressar de maneira coletiva.

Para os amefricanos, aconteceu a ressignificação religiosa, ou seja, a transfiguração da mãe preta, que ganha um estado simbólico maior, como uma mulher benevolente. Portanto, no ambiente da roda de capoeira, o pedido de ajuda a entidades divinas em que se acredita é comum, assim como a utilização de louvações para pedir proteção ou agradecer por um livramento; "também pensamos na religião como um meio de explicação para os infortúnios – as coincidências negativas" (DaMatta, 1986, p. 74), como quando a corda do berimbau se parte, o que, para os capoeiras, indica um incidente ligado a questões da interrupção do axé e da energia emanada pelo ritual.

Em síntese, as manifestações culturais de herança africana têm uma religiosidade plural, apresentando, assim, outra denotação para a imagem da "mãe", como a mãe (yalorixá) e a mãe de santo. Barbosa (2011, p. 466) aponta que "tanto a figura da mãe, da avó, quanto a de Nossa Senhora, pertencem ao modelo das 'mulheres-âncora' e das 'mulheres-bússola'".

Apesar da situação de extrema inferiorização, a mulher negra exerceu um importante papel no âmbito da estrutura familiar ao unir a comunidade negra para resistir aos efeitos do capitalismo e aos valores de uma cultura ocidental burguesa. Como mãe (real ou simbólica), ela foi uma grande geradora na perpetuação dos valores culturais afro-brasileiros e em sua transmissão para a próxima geração (Gonzalez, 2020).

14 Disponível em: LP *Mestre Bimba* (1963).

Ferreira (2013, p. 101) aponta que "a mãe de santo é sinônimo de respeito, sabedoria, imponência, não só no terreiro, mas ultimamente tem ganhado projeção extraterritorial".

> Vai você, vai você... Dona Maria como vai você/ já perguntou como vai vosmecê/ Dona Maria como vai você/vai você, vai você/ Dona Maria como vai você/ êêê jogue de longe que eu quero aprender/ Dona Maria como vai você/ vai você, vai você/ Dona Maria como vai você/ já perguntou como vai vosmecê/ Dona Maria como vai você/ êêê jogue bonito que eu quero aprender/ Dona Maria como vai você/1x (LP Bimba, 1963, f. B2).

Dona Maria é um dos nomes frequentemente mencionados em diversas canções da capoeira, embora não haja registro especificando se referem à mesma mulher ou a pessoas distintas que são retratadas por meio das letras. É importante observar que, ao perguntar "Dona Maria como vai você?", há uma demonstração de respeito inicial, indicando que essa pessoa é respeitada no ambiente hostil que são as ruas da Bahia e, principalmente, as perigosas rodas de capoeira no final do século XIX e início do século XX. O uso do termo "Dona" também sugere que ela pode ser uma mulher mais velha ou mais experiente na capoeira.

O nome "Maria" também se caracteriza como forma de generalizar as mulheres presentes na capoeira. Tendo isso em vista, durante o século XX, "Maria" é um dos nomes mais comuns entre as mulheres da Bahia. Mestre Traíra utiliza um trocadilho (f. A1): "no meio de tanta Maria, não sei minha mãe quem é, Paraná", demonstrando como no período era um nome frequente. Além disso, o nome "Maria" reflete a pureza associada ao imaginário da Virgem Maria.

A expressão "jogue bonito que eu quero aprender" pode ser interpretada como uma referência tanto à beleza feminina quanto à habilidade e elegância no jogo da capoeira. Entretanto, é importante relembrar que as vestimentas dessas mulheres entoadas nas canções da capoeira, as pobres e trabalhadoras, que constituíam as mulheres presentes no espaço público das ruas, consistiam em "[...] saias de decência suspeita e camisas com decotes 'desguelados'" (Ferreira Filho, 1994, p. 99-100); além disso, "a mulher tran-

çava a saia por baixo das pernas e caía na vadiagem" (Abib, 2009, p. 139), como já evidenciado anteriormente. Ou seja, era um cenário propício para a hipersexualização da mulher negra, que, assim como o homem negro, era alvo do olhar de objetificação proporcionado pela experiência da escravização do povo negro.

Mestre Caiçara: Academia de Capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara

Antônio Conceição Morais, responsável pela Academia de Capoeira de Angola São Jorge dos Irmãos Unidos, tinha sede no bairro da Liberdade, em Salvador. Segundo Rego (1968, p. 288), "[...] é a única academia que se faz presente às festas populares da Bahia, independente de qualquer auxílio financeiro do órgão oficial do turismo municipal".

Abib (2009, p. 67) descreve Mestre Caiçara como um exímio cantador na capoeira, que tinha tamanha habilidade a ponto de arrepiar todos que o escutavam cantar, apontando o álbum analisado como "um dos principais discos da capoeira angola".

Figura 6 – *Academia de Capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos* (Capa)
Fonte: acervo pessoal de Joel Bezerra.

A capa possui a tonalidade marrom e amarelo; entre elas, o amarelo dá o destaque de luminosidade aos quatro sujeitos principais, todos homens, um com o berimbau, um com um atabaque, um de cócoras e outro se aproximando possivelmente para se agachar de cócoras também, presumindo, por

meio do gesto das mãos, que possivelmente iriam se cumprimentar e pedir proteção aos pés do berimbau. Em segundo plano, há mais três sujeitos homens, com expressões faciais diversas, e os instrumentos estão ilustrados no tom próximo ao branco, como sinal de destaque.

O disco é dividido em face A e B. Na face A, são apresentadas informações da gravadora e, em seguida, enumeram-se de 1 a 4 os nomes dos toques a serem reproduzidos respectivamente com as canções. Na face B, repetem-se as especificações da gravadora e são numeradas e nomeadas as canções de 1 a 8, trazendo sambas e toques específicos da capoeira. Para além disso, as músicas de samba trazem Grácia Maria como intérprete junto ao Mestre Caiçara. As músicas selecionadas para análise são da face A.

> Ai ai Aidê, joga bonito que eu quero aprender/ Ai ai Aidê/Ai ai Aidê, joga bonito que eu quero aprender/ Ai ai Aidê/Ai ai Aidê, joga bonito que eu quero aprender/ Ai ai Aidê/Ai ai Aidê, joga bonito que eu quero aprender/ Ai ai Aidê/Ai ai Aidê, joga bonito que eu quero aprender/ Ai ai Aidê/Ai ai Aidê, joga bonito que eu quero aprender/ Ai ai Aidê/Ai ai Aidê, joga bonito que eu quero aprender/ Ai ai Aide/ (LP CAIÇARA, 1969, f. A1)[15].

Não sabemos ao certo quem seria Aidê enquanto personagem histórica no mundo da capoeira em virtude de as pesquisas historiográficas não fazerem nenhuma referência a ela. Porém, Aidê foi cantada e continua sendo cantada em versos e prosas de capoeira, Rego (1968), por exemplo, cataloga duas canções que lhe fazem referência.

O nome é derivado de Haydée, que teve origem na França, associado à ousadia e à independência. Sugere uma mulher determinada e que não se submete às imposições sociais da época. A expressão "joga bonito que eu quero aprender" demonstra que Aidê fazia parte das rodas e tinha habilidade corporal na mandinga da capoeira, a ponto de seu jogo ser admirado como um belo jogo.

Dias (2009, p. 66) argumenta características de um bom capoeira, para além do corpo físico, estereótipo construído de que o capoeirista tem que ser alto e forte, "[...] deixou claro também que a malícia fazia parte do jogo de

15 Disponível em: LP *Mestre Caiçara* (1969).

corpo do capoeira, e que este era seu maior trunfo", como Mestre Cobrinha Verde, Mestre Gigante e Mestre Pastinha, capoeiristas renomados mas que possuem baixa estatura.

Atualmente, Aidê possui uma música que a descreve: "Aidê era uma negra africana, Tinha magia no seu cantar, Tinha os olhos esverdeados, E sabia como cozinhar, Sinhozinho ficou encantado, E com Aidê ele quis se casar, Mas eu disse: Aidê, não se case, Vá pro quilombo pra se libertar..." (Marquinho Coreba)[16]. A canção narra a estória de uma mulher negra que também se chama Aidê, mas não há vestígios historiográficos de que sejam a mesma pessoa.

> Ieee! Vou me embora pra Bahia 2x/vou ver se dinheiro corre/ se dinheiro não correr, de comigo ninguém morre/eu nasci naquela terra, naquela terra me criei/ Oh que terra hospitaleira nessa terra eu morrerei/ minha mãe tá me chamando oh que vida de mulher/ quem toca pandeiro é homem/quem bate palma é mulher/ lá no céu tem 3 estrelas, todas 3 em cairi/ uma é minha, outra é sua e a outra vai ficar sozinha/Haha! /viva meu Deus (LP CAIÇARA, 1969, f. A3)[17].

A representação da mãe nas canções da capoeira como uma figura de grande importância, que oferece amparo e sabedoria, reflete a valorização do papel materno na cultura popular. O chamado da mãe evoca seu poder e autoridade sobre aquele que é chamado, destacando o respeito e a reverência que lhe são devidos.

O verso "quem toca pandeiro é homem, quem bate palma é mulher" demonstra uma hierarquia instrumental com base no gênero, de maneira intencional, quando se estabelece o papel da mulher e do homem (Barbosa, 2005). "De certa forma, os menos esclarecidos ainda acreditam que a função simbólica e real da mulher na capoeira é a de 'bater palmas', ou seja, ficar do lado de fora da roda, incentivando os jogadores ou servindo de elemento catalisador" (Barbosa, 2005, p. 20).

---

16 Disponível em: https://www.letras.mus.br/marquinho-coreba/aide-negra-africana/. Acesso em: 18 maio 2024.

17 Disponível em: LP *Mestre Caiçara* (1969).

Scott (1991, p. 91) elucida que há "[...] exemplos de conexões explícitas entre gênero e poder, mas eles não são mais que uma parte da minha definição de gênero como uma forma primária de dar significado às relações de poder", mas que também existem mais possibilidades de analisar as relações de poder na musicalidade da capoeira, como a falta de registros de mulheres participando da "bateria musical" da roda de capoeira.

Barbosa (2011, p. 468) descreve essas relações de poder como funções preestabelecidas para hierarquizar as funções de cada gênero na roda de capoeira: "essa atitude de superioridade que o homem costuma assumir e o papel secundário que se reserva para a mulher estão resumidos nas metáforas do pandeiro (função musical de importância) e das palmas (função complementar na Capoeira Regional e nos estilos híbridos)".

A música em ritmo de samba, que também compõe o álbum do Mestre Caiçara (1969, f. B7), é semelhante à ladainha cantada:

> [...] Pisa na linha, levanta o boi
> Minha mãe tá me chamando
> Pisa na linha, levanta o boi
> Mas, oh que vida de mulher
> Pisa na linha, levanta o boi
> Oi quem toca pandeiro é homem
> Pisa na linha, levanta o boi
> Quem bate palma é mulher
> Pisa na linha, levanta o boi
> A mulher quando não presta
> Pisa na linha, levanta o boi
> Bota o homem em mau caminho
> Pisa na linha, levanta o boi
> Isso é coisa alucinada
> Pisa na linha, levanta o boi
> Deve-se falar baixinho
> Pisa na linha, levanta o boi
> Ooh levanta levantar [...] (LP CAIÇARA. 1969, f. B7).

A adaptação de canções proporcionadas pelo improviso acontece com frequência na musicalidade da capoeira, como as duas canções aqui citadas

podem demonstrar. Esse improviso ou versão da música pode ter estrofes de criação própria ou até uma versão cantada por outros indivíduos que adquire popularidade por se adaptar melhor a seu próprio ponto de vista. Como afirma Rezende (2012, p. 32), "o presente e o passado estão vivos em suas relações", principalmente quando há licença artística para realçá-lo.

Nas duas canções, além de conter versos iguais, é possível observar como estão reproduzindo um imaginário social sobre um determinado tipo de mulher. Ao se debruçar sobre questões que permeiam a religião católica, "A mulher quando não presta [...] Bota o homem em mau caminho", realiza uma referência a personagens bíblicos, Adão e Eva, com o imaginário social da Eva enquanto uma mulher traiçoeira. Portanto, as letras contêm:

> [...] uma fala cheia de significados, pois, por meio dessa linguagem, eram estabelecidos significados para serem compreendidos pelos incorporados a essa 'tribo capoeira'. Facilmente acontecia o 'ar' de duplo sentido nas palavras, o que podia ser de sotaque, o aviso de que alguém estava chegando para reprimir (Castro Júnior; Bezerra; Pessoa, 2023, p. 124).

O duplo sentido também podia conter informações específicas da vida pessoal do intérprete, como o fato de Mestre Caiçara ser um entre três filhos, com a estrofe de que há "3 estrelas em Cairi", ou relacionar os improvisos com sua trajetória na capoeira.

Mestre Pastinha: Capoeira Angola, Mestre Pastinha e sua Academia

Vicente Ferreira Pastinha, em 1964, publicou um livreto intitulado *Capoeira angola*, com um capítulo dedicado às "Melodias e ritmos da capoeira", apresentando apenas duas cantigas; entretanto, Pastinha conhecia muitas e tinha inúmeras de sua autoria (Rego, 1968). Em 1966, participou do I Festival de Artes Negras, em Dakar, capital do Senegal. "Pastinha já foi à África, pra mostrar a capoeira do Brasil" (LP PASTINHA, 1969, f. A2).

A capa do disco contém uma imagem em preto e branco do Mestre Pastinha, com a mão próxima ao rosto, de maneira reflexiva/pensativa, com

a luminosidade enfatizando os traços da pele envelhecida como sinal de experiência. Ao lado, vem o nome do álbum, e no verso Pastinha narra situações do cotidiano de capoeiristas, sua percepção sobre a capoeira, sobre o berimbau. Diferentemente das outras capas, essa é a única que possui a fotografia de alguém em específico; as outras possuem desenhos e pinturas. Esse destaque realça a importância de nomear e especificar a singularidade de cada álbum como único, e também possivelmente de propagar o imaginário da importância do mestre para a capoeira angola como figura de resistência e de resgate dessa filosofia.

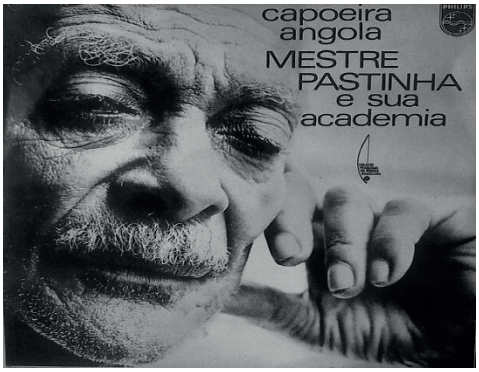

Figura 7 – *Capoeira Angola* (Capa)
Fonte: acervo pessoal de Joel Bezerra.

Mestre Pastinha canta algumas canções, mas a maioria do álbum é cantada por seus alunos, acompanhados da narrativa do mestre sobre a sua história e a da capoeira. O disco traz as informações da gravadora, assim como a listagem das músicas, que são divididas em duas partes, cada lado enumerando e nomeando as canções. Quanto a músicas com fragmentos femininos, Pastinha possui pelo menos quatro canções.

> Ê ê ê dona Alice não me pegue não, não me pegue não me agarre não me pegue não. Eeeh dona Alice não me pegue não. Não me pegue, não me agarre, não me pegue não. Eeeh dona Alice não me pegue não/5x (LP PASTINHA, 1969, f. A1)[18].

18 Disponível em: https://velhosmestres.com/br/pastinha-1969-1. Acesso em: 18 maio 2024.

Essa música se canta para um tipo de jogo em que não se deve agarrar um capoeirista. Geralmente, Mestre João Pequeno (discípulo de Pastinha) entoava essa música quando uma mulher estava jogando na roda e o jogo se encontrava ou estava mais duro (Castro Júnior, 2010). Portanto, nesse sentido, fica um alerta de que na capoeira angola não se deve pegar ou agarrar um capoeirista.

A canção aparece de maneira contraditória para as pessoas que não conhecem os rituais que permeiam a capoeira. Qual homem não gostaria de ser agarrado por uma mulher? Em outras palavras, no imaginário do capoeira, o "agarrar" é uma demonstração de valentia e coragem, assim como estratégia utilizada para amedrontar o oponente, evidenciando a sua malícia.

> Adão Adão, oi cadê Salomé Adão, cadê Salomé Adão, Salomé foi passear/Adão Adão cadê Salomé Adão/Adão Adão, oi cadê Salomé Adão, cadê Salomé Adão, Salomé foi pra ilha de Maré/5x (LP PASTINHA. 1969, f. B2)[19].

Sobre Salomé, Abib (2009, p. 139) comenta o seguinte:

> Foi numa dessas rodas que conheci Maria Salomé. Não havia uma roda no Terreiro que ela não aparecesse. Andava sempre acompanhada de Maria dos Anjos, uma mulher que gostava de arrumar confusão. Maria Salomé morava no Bonfim e Maria dos Anjos morava na ponte do Vintém. Eram as duas da mesma estatura, mulatas e fortes. Maria Salomé cantava samba e jogava capoeira. Ela era aluna de Doze Homens. A mulher trançava a saia por baixo das pernas e caia na vadiagem. Tinha uma coisa, você encostava, ela passava rasteira e te botava de pernas para o ar. Entrava no batuque e derrubava duas, três vezes. Como ela era valente!

Pires (2004) e Abib (2009) trazem elementos que corroboram a existência e aventuras de Salomé, assim como de Maria dos Anjos e Maria Doze Homens, sua mestra, dando voz e nome a essas mulheres silenciadas e

19 Disponível em: https://velhosmestres.com/br/pastinha-1969-1. Acesso em: 18 maio 2024.

apagadas em meio a multidões de homens. É importante também salientar a descrição dessas mulheres como mulatas, o que demonstra quais mulheres estamos analisando. A expressão "mulata" distingue-as das mulheres pretas (retinas) que são esteticamente excluídas nas relações afetivas. Mas isso não as retira da lógica da racialização; as mulheres "mulatas" são objetificadas como um corpo hipersexualizado, portanto, as "[...] mulatas e morenas eram constantemente saudadas por viajantes e poetas pelos seus dotes físicos e eram símbolos do imaginário erótico baiano" (Ferreira Filho, 1994, p. 87).

Essa tipificação da mulata se atribui ao pensamento racista da época, como consequência do período escravista, em que a mulher negra ou mestiça sofria com:

> Estereótipos de que sua capacidade sexual sobrepuja a das demais mulheres, de que sua cor funciona como atrativo erótico, enfim, de que o fato de pertencer às classes pobres e a uma raça 'primitiva' a faz mais desreprimida sexualmente, facilita-se a tarefa do homem de exercer sua dominação livre de qualquer censura (Nascimento, 2021, p. 59).

Para além desse contexto histórico da capoeirista, na musicalidade, precisa-se ficar atento à relação de Adão com Salomé, que não é especificada, embora Castro Júnior, Bezerra e Pessoa (2023) apontem indícios de que pesquisadores (Silva; Braga; Tourinho, 1972, p. 76-77) indicam Salomé como companheira de Adão.

O nome "Salomé", segundo o *Dicionário de Nomes Próprios*, significa "a pacífica", o que contradiz os adjetivos empregados por Abib (2009), comum na comunidade da capoeira. Os apelidos que os capoeiras adquirem, por vezes, também correspondem a um contraste físico ou de personalidade e ações. A autonomia da mulher também é representada por meio do trecho "foi pra Ilha de Maré", ambiente de diversão reconhecido pelos capoeiras em diversas cantigas.

Em Rego (1968, p. 245), na canção de número 61, é transcrita uma música semelhante, a qual faz alusão aos dois sujeitos (Adão e Salomé) como personagens bíblicos, que aparecem com frequência na literatura de fábulas do povo baiano.

Resultados

Na capoeira, a sagacidade em "mascarar e esconder" os sentimentos é fundamental na mandinga e malandragem do capoeirista. hooks (2006) aponta que a habilidade de esconder e mascarar os sentimentos passou a ser considerada como sinal de uma personalidade forte. Mostrar os sentimentos era uma bobagem. Essa foi uma das consequências psicológicas deixadas pelo período escravocrata. Esse aspecto pode ser observado em homens e mulheres negras que, ao chegarem a uma roda de capoeira desconhecida, primeiro analisam o ambiente e observam o jogo dos capoeiristas em busca de fraquezas ou brechas, enquanto, na musicalidade da capoeira, o fato de "mascarar ou esconder" aparece explicitamente nas canções, como uma maneira de avisar sobre o perigo que está por vir. Um exemplo é o toque de Cavalaria, utilizado no disco do Mestre Bimba (1963, f. A2) e no de Mestre Traíra e Cobrinha Verde (1962, f. B2), como um toque de aviso ou alerta para a chegada da Guarda Civil, em um período em que a capoeira era ilegal. Portanto, os toques, assim como as canções, serviam como maneiras malandras de esconder ou alertar sobre algo.

Dentro dessas possibilidades, a maioria das músicas mais cantadas nas rodas de capoeira, listadas por Rego (1968) e Cruz (1989), teve contribuições advindas dos mestres de capoeira, sem nenhuma presença feminina. Essa ausência é comum entre as canções; todas são do olhar de possíveis compositores e de intérpretes homens, sobre seu imaginário acerca de determinadas mulheres. As canções evidenciam a pluralidade do pensamento da época sobre a presença feminina no espaço público e especificamente na roda de capoeira. Tais representações corroboram o rompimento da mulher enquanto um sujeito universal, demonstrando suas variadas faces.

Considerando o universo da capoeira na década de 1960, são raras as gravações com participação feminina. As que surgem são como coristas no LP de Camafeu de Oxóssi (1963) e no LP de Bimba (1963), ou como cantoras do Plano B do disco de Caiçara (LP, 1969), mas cantando samba de roda ao toque do berimbau. Embora Guerreiro (2000) admita a presença feminina entre os tocadores de instrumentos percussivos na década de 1960 na Bahia, entre as especificidades dos discos, não foi possível identificar mulheres como parte da bateria de instrumentos. Os álbuns analisados apresentam

diversas canções que corroboram elementos que destacam a presença feminina nas rodas de capoeira na década de 1960. Apesar de algumas dessas mulheres serem parte do imaginário da cultura popular, como Santa Maria e Nossa Senhora, outras podem ser apenas mulheres comuns de classes menos abastadas. Além disso, canções como as interpretadas pelo Mestre Camafeu de Oxóssi (LP 1963, f. B4) apresentam uma visão estereotipada e enviesada pela propaganda turística da época, que retrata as mulheres negras, particularmente nomeadas como mulatas, de maneira sexualizada, com elementos de uma beleza exótica, como forma de atrair turistas.

Contudo, não devemos generalizar; as canções, em sua maioria, atribuem à mulher um olhar de beleza que é transmitido pelo jogo na capoeira; assim como os homens, podem expressar um belo jogo de corpo na capoeira, embora apenas as mulheres recebam uma quantidade significativa de canções que utilizam a "beleza" (LP Camafeu de Oxóssi, 1963, f. B4, f. B11; LP Bimba, 1963, f. B2; LP Caiçara, 1969, f. A1; LP Pastinha, 1969, f. A3) como adjetivo principal do jogo feminino, contrapondo-se aos apelidos que as masculinizavam, apesar de serem exímias capoeiristas e por vezes respeitadas, como demonstram as canções. As mulheres representadas têm elementos que as caracterizam com autonomia do seu corpo e dos lugares por onde circulam, como Aidê (LP Camafeu de Oxóssi, 1960, f. B11; LP Caiçara, 1969, f. A1; LP Mestre Pastinha, 1969, f. 3A) e Salomé (LP Pastinha; 1969, f. B2). Rompendo o imaginário de mulheres submissas que apenas observavam as rodas de capoeiras, é notável, por meio das canções e relatos, a participação delas jogando e cantando.

Em conclusão, a música da capoeira oferece uma janela única para entender a história e a cultura desse fenômeno social. Ao explorar suas diversas dimensões, os historiadores podem lançar luz sobre questões de gênero, identidade e poder na capoeira e na sociedade brasileira em geral.

Referências

ABIB, P. *Mestres e Capoeiras famosos da Bahia*. Salvador: Edufba, 2009.

AMADO, J. *Bahia de Todos-os-Santos*: Guia de ruas e mistérios. Salvador: Companhia das Letras, 2012.

BARBOSA, M. J. S. Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras. *Luso-Brazilian Review*, [*s. l.*], v. 42, n. 1, p. 78-98, 2005.

BARBOSA, M. J. S. A representação da mulher nas cantigas de capoeira. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, Dartmouth, v. 19/20, p. 463-477, 2011.

BEZERRA, J. A.; BORGES, L. N.; VERHEUL, J.; SILVA, M. V. B. A Musicalidade da Capoeira Baiana: Registros Sonoros e a Indústria Cultural Fonográfica (1940-1969). *In*: SEMANA UNIVERSITÁRIA DA UECE, 23., 2018, Fortaleza. *Anais* [...]. Fortaleza: UECE, 2018.

BURKE, P. História como memória social. *In*: BURKE, P. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 67-89.

BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003a.

BURKE, P. *Uma história social do conhecimento I*: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003b.

BURKE, P. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAMPOS, H. (Mestre Xaréu). *Capoeira Regional*: a escola de Mestre Bimba. Salvador: Edufba, 2009.

CASTRO JÚNIOR, L. V. *Campos de visibilidade da Capoeira Baiana*: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985). Brasília, DF: Ministério do Esporte, 2010.

CASTRO JÚNIOR, L. V. Capoeira Angola: olhares e toques cruzados entre historicidade e ancestralidade. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 25, n. 2, p. 143-158, jan. 2004.

CASTRO JÚNIOR, L. V.; BEZERRA, J.; PESSOA, M. E. *A musicologia da capoeira*: espaço de construção e reconstrução na dinâmica do jogo de corpos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2023.

COELHO, E. A dialética na oficina do historiador: ideias arriscadas sobre algumas questões de método. *História & Luta de Classes*, [São Paulo], n. 9, p. 7-16, 2010.

CORTE REAL, M. P. As musicalidades das rodas de capoeira: investigação de um campo de saber/poder? *Revista Inter-Ação*, Goiânia, v. 39, n. 1, p. 87-111, 2014.

Disponível em: https://revistas.ufg.br/interacao/article/view/29513. Acesso em: 3 jun. 2024.

CRUZ, J. L. de O. (Mestre Bola Sete). *A capoeira de angola na Bahia*. Salvador: EGBA, 1989.

DAMATTA, R. A. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DIAS, A. A. A mandinga e a cultura malandra dos Capoeiras (Salvador, 1910-1925). *Revista de História*, Salvador, v. 1, n. 2, p. 53-68, 2009.

DIAS, A. A. Estudos de Gênero e Masculinidades: por uma nova abordagem da história da capoeira (Salvador, 1930-1959). *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E MOVIMENTOS SOCIAIS, 9., 2018, Santo Antônio de Jesus. *Anais eletrônicos* [...]. [Salvador]: Anpuh BA, 2018.

FERREIRA, C. "MÃES DE SANTO, MÃES DE TANTOS": O FEMININO NEGRO E O SAGRADO NO CINEMA BRASILEIRO. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., Florianópolis. *Anais* [...]. Florianópolis: [*s. n.*], 2013.

FERREIRA FILHO, A. H. *Salvador das Mulheres*: Condição Feminina e Cotidiano Popular na Belle Époque Imperfeita. 1994. Dissertação (Mestrado de História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

FIALHO, P. J. F. Capoeira é para homem, menino e mulher: angoleiras, colonialidade e descolonização. *Sankofa*, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 83-106, 2017.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. Organização: Flávio Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUERREIRO, G. *A trama dos tambores*: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HOOKS, b. Vivendo de amor. *In*: WENECK, J.; MENDONÇA, M.; WHITE, E. C. (org.) *O livro da saúde das mulheres negras*: nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MAGALHÃES FILHO, P. A. (org.). *Capoeira da Bahia*: histórias, territórios e trajetórias. Salvador: Conselho Gestor da Salvaguarda da Capoeira na Bahia: Associação Classista de Educação e Esporte da Bahia, 2021.

MANOEL, D. S. Música para historiadores: [Re]pensando canção popular como documento e fonte histórica. *In*: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 19., 2014, Juiz de Fora. *Anais* [...]. Juiz de Fora: Anpuh MG, 2014.

MORAES, J. G. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MOTA, P. L. *A música na capoeira regional como elemento de construção identitária*. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade De Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

NAPOLITANO, M. *História e Música*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NASCIMENTO, B. *Uma história feita por mãos negras*: relações raciais, quilombos e movimentos. Organização: Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, J. P. de. *No tempo dos valentes*: os Capoeiras na cidade da Bahia. Salvador: Editora Quarteto, 2004.

OLIVEIRA, J. P.de. Das Artes Sonoras Africanas e sua Circulação: o protagonismo Atlântico do arco musical da capoeira. *Revista África(s)*, Alagoinhas, v. 9, n. 17, p. 117-129, 2022.

OLIVEIRA, J. P.; LEAL, A. P. *Capoeira, identidade e gênero*: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil. Salvador: Edufba, 2009.

PIRES, A. L. C. A *capoeira na Bahia de Todos os Santos*: Um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937). Porto Nacional: Neab, 2004.

REDE, M. História e cultura material. *In*: CARDOSO, F.; VAINFAS, R. (org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

REGO, W. *Capoeira Angola*: ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Itapuã, 1968.

REIS, A. D. Gênero: uma categoria útil para a história da escravidão no Brasil. *Interfaces Científicas*: Humanas e Sociais, Aracaju, v. 6, n. 2, p. 11-28, out. 2017.

REIS, L. A. *Cantos de capoeira*: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

REIS, L. V. de S. *O mundo de pernas para o ar*: a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

SACCHET, T.; REZENDE, D. Apresentação do Dossiê: Partidos Políticos, Gênero e Raça: estudos e debates sobre estruturas internas, eleições e representação política. *Revista Feminismos*, Salvador, v. 9, n. 2, p. 156-161, maio/ago. 2022.

SANTOS, V. *Roteiro para o Documentário Camafeu de Oxóssi*. 2010. Trabalho de conclusão de curso (Produção em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SCOTT, J. *Gênero*: uma categoria útil para análise histórica. Tradução: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1991.

SILVA, C. P. P. *et al*. *A Religiosidade nas Músicas de Capoeira*. *In*: SEMINÁRIO GEPRÁXIS, 6., 2017, Vitória da Conquista. *Anais* [...]. Vitória da Conquista: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2017. v. 6, p. 453-466.

SILVA, J. C. B. da; BRAGA, J. S.; TOURINHO, M. A. C. *Folclore Geo-Histórico da Bahia e seu Recôncavo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

TAVARES, L. C. *O corpo que Ginga, joga e luta*: a corporeidade na capoeira. Salvador: edição do autor, 2006.

TAVARES, O. *Bahia*: imagens da terra e do povo. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

VIANA, A. *Casos e Coisas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

Sobre os(as) autores(as)

Antônio Liberac Cardoso Simões Pires

Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestrado e doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi professor adjunto da Fundação Universidade Federal do Tocantins (UFT). Atualmente, é professor titular de História da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Tem experiência na área de história do Brasil República, atuando nos seguintes temas: cultura negra, cultura popular, capoeira, campesinato negro e história social. Pesquisador da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Denise de Almeida Oliveira

Possui graduação em licenciatura e mestrado em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). No mestrado, desenvolveu pesquisa na linha de Cultura, Identidade e Linguagens, em que pesquisou a história da capoeira em Feira de Santana a partir da segunda metade do século XX. Sua pesquisa sobre a capoeira se estende à produção audiovisual, como a série documental intitulada *Iê viva meu Mestre*, disponível no YouTube

em um canal denominado “Capoeira de Feira” e um livro de fotografias e resumo biográficos de mestres de capoeira de Feira de Santana. Poeta, lançou o primeiro livro de poemas, intitulado *Sinestesia*, em 2009. Tem poemas publicados nas antologias *O corpo que queima* (2019) e *Literáridas* (2020). Professora de yoga e produtora cultural.

Eliana de Toledo

Mestre em Educação Física pela Faculdade de Educação Física (FEF) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutora em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Coordenadora do Laboratório de Pesquisas e Experiências em Ginástica (Lapegi). Docente do curso de Ciências do Esporte da Faculdade de Ciências Aplicadas (FCA) da Unicamp – Ginástica e História. Docente do Programa de Pós-Graduação da FEF-Unicamp. Representante da International Sport and Culture Association (ISCA).

Felipe Eduardo Ferreira Marta

Tem licenciatura plena em Educação Física pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), campus Bauru. Mestre e doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Pós-doutorado junto à Virginia Polytechnic Institute and State University-Virginia Tech-USA no período entre 2015 e 2016. Pós-doutorado junto à University of Nebraska Medical Center (UNMC) no período entre 2022 e 2023. Atualmente, é professor pleno em regime de dedicação exclusiva junto ao Departamento de Ciências da Saúde, atuando no curso de licenciatura em Educação Física da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Atua também como docente do corpo permanente no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), em Vitória da Conquista.

Hélio José Bastos Carneiro de Campos (Mestre Xaréu)

Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), livre-docente em Educação Física pela American World University Iowa (USA), graduado em Educação Física pela Universidade Católica do Salvador (UCSal), formado em Capoeira Regional por Mestre Bimba, mestre da Ginga Associação de Capoeira, membro da Academia Brasileira de Educação Física, Academia de Letras e Artes do Senhor do Bonfim e do Instituto Geográfico Histórico da Bahia. Autor dos livros *Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba*; *Capoeira na escola*; *Capoeira na universidade*; *Negaça 45 anos*; e *Metodologia científica: a arte de pesquisar a capoeira*. Outros títulos na área da atividade física e saúde e dezenas de artigos publicados em periódicos especializado. Membro efetivo do Corpo Editorial do Negaça.

Jéssica da Silva Conceição

Possui graduação de licenciatura em História e cursa especialização em História da Bahia pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Atua como instrutora de capoeira pela Prefeitura Municipal de Feira de Santana.

Jonatan dos Santos Silva

Tem licenciatura plena em Educação Física na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) da UESB, do Projeto de pesquisa: Memória Cultura e Educação, e da Linha de pesquisa: Memória, Cultura e Cidade. É especialista em Etnicidades, Educação e (De)Colonialidades pela UESB. Atualmente, é professor Assistente junto ao Departamento de Saúde I, da UESB, *campus* Jequié, atuando como docente no curso de licenciatura em Educação Física. É Contramestre de capoeira pelo Movimento Cultural Consciência Negra (MCCN), em Vitória da Conquista (BA), e professor regente na rede estadual de ensino público, na cidade de Jequié (BA).

Lívia de Paula Machado Pasqua

Mestre em Educação Física pela Faculdade de Educação Física (FEF) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutora em Educação Física na Área de Educação Física e Sociedade pela FEF da Unicamp com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Doutorado Sanduíche com bolsa da Capes, em Londres, no Reino Unido, na University of Roehampton (Departamento de Dança). Professora adjunta do Departamento de Lutas (Capoeira) da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenadora do Grupo de Pesquisa LABCAPO – Laboratório Capoeira da UFRJ.

Luís Vitor Castro Júnior

Professor titular-pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Leciona no curso de licenciatura em Educação Física. Coordenador do Grupo de Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário. Tem experiência na área de Educação Física, com ênfase na História, Corpo e Arte, atuando principalmente nos seguintes temas de pesquisa: corpo, capoeira, festa, cultura, fotografia e cinema. Professor do Mestrado em História e Desenho, Cultura e Interatividade da UEFS. Tem graduação em Educação Física pela Universidade Federal da Bahia (UFBA),

mestrado em Arte e Educação pela Universite du Quebec, doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Vencedor do Prêmio Brasil de Esporte e lazer de Inclusão Social pelo Ministério do Esporte em 2009. Pós-doutorando na UFBA em Educação e Bolsista CAPES, no edital de assimetria UEFS/Mestrado de História.

Maristela Carvalho de Souza

Mestra em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura formada pela Faculdade São Bento da Bahia (FSBB). Produtora editorial pela Faculdade Hélio Rocha (FHR) e pedagoga formada pela Universidade Salvador (Unifacs). Tem experiência na área do jornalismo político e educação. Realiza oficinas de produção cultural e possui noções de assessoria de comunicação para Organizações Não Governamentais (ONGs). É pesquisadora da cultura negra com ênfase na capoeira e no afoxé.

Matthias Röhrig Assunção

Professor titular de História na Universidade de Essex, Inglaterra. Autor de trabalhos sobre artes marciais, capoeira, cultura popular e história do Maranhão, entre os quais: *Capoeira: The History of an Afro-Brazilian*

Martial Art (2005); e *De caboclos a Bem-te-vis: formação do campesinato numa sociedade escravista*: *Maranhão 1800-1850* (2018). Codiretor dos documentários *Versos e cacetes*: *o jogo do pau na cultura afro-fluminense* (2009) e *Jogo de corpo: capoeira e ancestralidade* (2014).

Formato: 16x23cm
Fonte: Tiempos Text
Miolo: Papel Off-Set 75 g/m²
Capa: Cartão Supremo 300 g/m²
Impressão: Gráfica 3
Tiragem: 500 exemplares

A singularidade do livro se revela em reunir produções oriundas de pesquisas históricas de diversos pesquisadores-capoeiristas. Tessituras históricas traçadas pelos autores, no sentido de evocar a capoeira enquanto poder-potência de investigação, no qual leva-se em consideração os dispositivos da oralidade, memória, imagens visuais, sociabilidade e corpo. Destina-se para a comunidade da capoeira, amantes dos estudos sobre a capoeira, professores, pesquisadores e alunos do campo da história, cultura popular e ciências sociais.

CAPES
fapesb
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia
GOVERNO DO ESTADO
BAHIA
SECRETARIA DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

ISBN 978-65-5630-677-3